

¿Qué es el cine?

IX CONGRESO INTERNACIONAL DE ANÁLISIS TEXTUAL

Mercedes Miguel Borrás
(editora)



EDICIONES
Universidad
de
Valladolid



MERCEDES MIGUEL BORRÁS
(Coord.)

¿QUÉ ES EL CINE?

IX CONGRESO INTERNACIONAL DE ANÁLISIS TEXTUAL



EDICIONES
Universidad
de
Valladolid

La presente edición recoge las actas
del IX Congreso Internacional de Análisis textual: *¿Qué es el Cine?*

Con la colaboración de Ana Cea Navas y Tecla González Hortigüela



Este libro está sujeto a una licencia
"Creative Commons Reconocimiento-No Comercial – Sin Obra derivada"
(CC-by-nc-nd).

Valladolid, 2018

ISBN 978-84-8448-982-5

Maquetación: Ediciones Universidad de Valladolid

Diseño de cubierta: Luis Sánchez Lamadrid

A André Bazin que supo ver y
nos enseñó a mirar el cine

AGRADECIMIENTOS

Quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a Ediciones Universidad de Valladolid, por su interés, paciencia, dedicación y enorme profesionalidad; y por haber creído en este proyecto.

Asimismo quiero agradecer a Luis Martín Arias su escucha atenta y sabios consejos y, cómo no, a Nereida López Vidales y a José Miguel Burgos, por su apoyo.







No podría cerrar los agradecimientos sin mencionar a Alberto Úbeda-Portugués, por su incondicional ayuda.

A Javier Angulo director de la SEMINICI, a la Asociación Trama y Fondo y a la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Valladolid), que hicieron posible “Qué es el cine (IX Congreso Internacional de Análisis textual), muchas de las Conferencias y Ponencias que tuvieron lugar en él son el origen de los textos que conforman el corpus de esta publicación.





ÍNDICE

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN..... | 13 |
| PRESENTACIÓN. CONTENIDOS Y CONCLUSIONES. MERCEDES MIGUEL BORRÁS | 15 |
| PARTICIPANTES | 49 |
| RELACIONES PÚBLICAS Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN | 59 |

SESIONES PLENARIAS

| | |
|--|-----|
|  Orfeo Eurídice y el arpa mágica”. MARIO BRENTA | 67 |
|  “Análisis histórico-fílmico y crítica de cine: encuentros y fricciones. JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ | 83 |
|  “No <i>qué es</i> el cine sino <i>qué hace</i> el cine”. JEAN-MICHEL FRODON | 93 |
|  “La escena que aguarda”. JESÚS GONZÁLEZ REQUENA | 103 |
|  “La poesía fílmica de Andrei Tarkovski”. JULIO CÉSAR GOYES | 223 |
|  “El arte de lo indecible”. MERCEDES MIGUEL BORRÁS | 239 |

PONENCIAS







| | |
|--|-----|
|  “ <i>La tortuga roja</i> : poética y estética cinematográfica de una metáfora de la vida y la muerte”. MARÍA ABELLÁN | 259 |
|  “Metáforas en el cine documental argentino sobre la crisis de 2001. Cuatro estudios de caso”. TERESA ÁLVAREZ | 275 |
|  “An/Una pastelería en Tokio de Naomi Kawase: la vejez como regeneración de la enfermedad-la estética como regeneración de la ética”. ANTONIO JULIO ANDRADE REBELO | 287 |
|  “Aproximación a la metáfora zombi en el cine: de Halperin a Romero”. ALBERTO AÑÓN | 295 |

| | |
|---|-----|
| ■ “Tipología del ensayo audiovisual en el cine de Mercedes Álvarez”. ISABEL ARQUERO | 307 |
| ■ “La llegada de los estadounidenses a España: de la alegría de <i>¡Bienvenido Mister Marshall!</i> (1953) a la realidad de <i>Los nuevos españoles</i> (1974)”. ANA ASIÓN SUÑER | 315 |
| ■ “La relación entre cine y cómic”. ISRAEL BACHILLER BLANCO | 323 |
| ■ “Ricoeur’s Textual Model in Film: the case of the <i>Irrational Man</i> ”. ALBERTO BARACCO | 337 |
| ■ “Discurso musical e identidad en el documental <i>El viaje más largo: la emigración china en Cuba</i> ”. YURIMA BLANCO | 351 |
| ■ “La re-construcción de la memoria histórica del pueblo andaluz”. MARÍA JOSÉ BOGAS | 363 |
| ■ “Del flusso di coscienza dal letterario al filmico. Olmi, Bellocchio, Gaglianone”. DENIS BROTTO | 377 |
| ■ “Cine de fantasía y cine fantástico. El destinador como fundamento de la dicotomía entre géneros”. JON BURGUEA ROZADO | 391 |
| ■ “La voluntad de Arte de David O. Selznick en <i>Gone with the wind</i> ” (Lo que el viento se llevó). JOSÉ LUIS CABALLERO | 407 |
| ■ “Avatares del fantasma en la imagen registrada. Nota sobre <i>Arrebato</i> (Zulueta, 1979)”. MANUEL CANGA | 419 |
| ■ “El Cine es... ¡Godard!”. NATALIA CAÑAVERAL | 431 |
| ■ “El cebo”. BASILIO CASANOVA | 445 |
| ■ “Drama social en clave de humor en el cortometraje de ficción español”. ANA ISABEL CEA NAVAS | 467 |
| ■ “El arte de la (re)producción. Contribución japonesa al debate sobre qué es la imagen (eizô)”. MARCOS CENTENO | 483 |
| ■ “Crisis en la enunciación cinematográfica: el ensayo audiovisual como formas del yo. El ensayo audiovisual como formas del yo”. LUIS DELTELL | 493 |
| ■ “La conciencia del tiempo en <i>Nuovo cinema Paradiso</i> (1988) Giuseppe Tornatore”. ANTONIO DÍAZ | 502 |
| ■ “John Ruskin y la “lectura” de la pintura prerrafaelista en una escena de <i>Effie Gray</i> (Richard Laxton, 2014). FRANCISCO JAVIER DOMÍNGUEZ BURRIEZA | 519 |
| ■ “El descubrimiento del valor documental del cine”. RUBÉN DOMÍNGUEZ-DELGADO - MARÍA-ÁNGELES LÓPEZ-HERNÁNDEZ | 535 |

| | |
|--|-----|
| ■ “La ciudad de Roma como imagen de marca en el cine: presencia y evolución en <i>Vacaciones en Roma, La dolce vita</i> y <i>La gran belleza</i> ”. VALERIANO DURÁN MANSO | 547 |
| ■ <i>Encuentros con “lo pictórico” en el Faust de Sokurov</i> . MARÍA ENFEDAQUE | 559 |
| ■ “ <i>Transpotting 2</i> . Un lenguaje sobremoderno”. LUIS ESPÍN GÓMEZ | 573 |
| ■ “Aproximación al verdadero realismo en la teoría cinematográfica de André Bazin”. LOURDES ESQUEDA VERANO | 585 |
| ■ “Hacia un paisaje teórico del cine de exposición.” FRANCESCO FEDERICI | 599 |
| ■ “Una ecología cinematográfica”. CARLOTA FRISÓN | 609 |
| ■ “El cine por primera vez: desde Tulio Hermil, hasta Grancolumbia Films, 1913-1968”. YAMID GALINDO CARDONA | 617 |
| ■ “Diferencias irreconciliables: <i>¡Átame!</i> y <i>Ocho apellidos vascos</i> ”. CARLOS JAVIER GARCÍA | 629 |
| ■ “ <i>Al filo del mañana</i> : Análisis ludológico y narratológico de una película”. RUBÉN GARCÍA MORENO | 639 |
| ■ “La construcción del personaje como identidad de autor en el cine de Martin Scorsese”. FRANCISCO JOSÉ GIL - ERNESTO TABORDA | 649 |
| ■ “Escuchando <i>El Viaje de Chihiro</i> ”. ELENA GIL ESCUDIER | 673 |
| ■ “Guiones sociales vs la construcción de mensajes”. CATALINA GONZÁLEZ-CABRERA - NORMA ARÉVALO | 683 |
| ■ “Satoshi Kon: universos infinitos en el espacio y el tiempo onírico animado”. JOSHUE GUERRERO | 697 |
| ■ “Cine, sueños e identidad en el país de las maravillas: un acercamiento a Alicia. BEGOÑA GUTIÉRREZ MARTÍNEZ - MARTA MANGADO | 703 |
| ■ “Guy Maddin y el fin del cine: donde habitan los monstruos”. RAÚL HERNÁNDEZ GARRIDO | 741 |
| ■ “El marco del Análisis Transaccional aplicado al mundo del cine”. FRANCISCO HERRÁNZ | 757 |
| ■ “ <i>El padrino</i> y el declive del sueño americano”. JOSÉ GABRIEL LORENZO | 767 |
| ■ “La mirada cinematográfica como reflejo existencial: El nihilismo de (ser) <i>Persona</i> ”. OMAR LINARES HUERTAS | 777 |
| ■ “La huella digital que embalsama el tiempo: mutaciones y pervivencias del cine en el siglo XXI”. MIGUEL ÁNGEL LOMILLOS | 785 |
| ■ “Del vacío a la creación”. NEREA LOVECCHIO | 803 |

| | | |
|---|--|------|
| ■ | “El Tiempo y la ciudad metafísica en <i>L’Avventura</i> de Michelangelo Antonioni”. LARA MADRID | 813 |
| ■ | “Creatividad publicitaria: cine y publicidad. Una unión necesaria”. TERESA GEMA MARTÍN CASADO | 819 |
| ■ | “La música en el cine: un recurso eficaz para potenciar los intereses de la producción cinematográfica”. IGNACIO MARTÍN | 833 |
| ■ | “Retratos de la crisis económica en España: inmovilidad y la generación perdida en <i>Hermosa Juventud</i> ”. RAQUEL MARTÍNEZ | 845 |
| ■ | “La vanguardia cinematográfica de los años 20 a través de la obra <i>Indagación del cinema</i> de Francisco Ayala”. CRISTINA MARTÍNEZ TORRES | 857 |
| ■ | “Val del Omar: (des) acuerdos surrealistas”. MARÍA DEL CARMEN MOLINA | 867 |
| ■ | “Experiencia cinematográfica del proceso de transformación de las pasiones tristes en afectos activos en <i>El hombre que mató a Liberty Valance</i> . EDMUNDO MOLINERO | 879 |
| ■ | “Acerca del debate sobre la perversión femenina. Análisis en clave psicoanalítica del film <i>La Pianista</i> de Michael Haneke (Austria/Francia, 2001)”. MARINA MON | 889 |
| ■ | “De la pista a la presión: las fases de la investigación periodística en el cine”. MARÍA MONJAS | 905 |
| ■ | “El cine que vivimos peligrosamente: James Bond y la Guerra Fría”. CORAL MORERA FERNÁNDEZ | 915 |
| ■ | “La ficción y su doble. La aparición de la ficción a través de su puesta en escena”. ALEJANDRO MUCIENTES | 925 |
| ■ | “El cine como evocación de los ausentes: memoria y presente fílmico en Hirokazu Koreeda”. MIGUEL MUÑOZ | 935 |
| ■ | “Narrativas en continuidad: la fotonovela entre la fotografía y el cine”. ALEJANDRA NIEDERMAIER | 947 |
| ■ | “El cine como refugio”. WILSON OROZCO | 961 |
| ■ | “Elogio del Espacio”. AMAYA ORTIZ DE ZARATE | 975 |
| ■ | “José Luis Guerin: ¿Un artista <i>flâneur</i> ?”. LUZ MARINA ORTIZ AVILÉS | 999 |
| ■ | “Cincuenta años de historia de México: el cine como fuente, agente y relato histórico en <i>-La Ley de Herodes</i> (Luis Estrada, 1999)”. IRIS PASCUAL | 1011 |
| ■ | “Como alcalde vuestro que soy...”. AMPARO PLAZA | 1023 |

| | |
|---|------|
| ■ “Análisis intertextual de la adaptación fílmica de <i>La Religieuse</i> (Denis Diderot, 1796) a través de las adaptaciones cinematográficas de Jacques Rivette (1966) y Guillaume Nicloux (2013)”. ANA QUIROGA ÁLVAREZ | 1033 |
| ■ “Sobre <i>Julieta</i> ”. JEANNE RAIMOND | 1045 |
| ■ “Crítica de la desaparición. Serge Daney, 1981-1985”. DIANA RAMAHÍ GARCÍA | 1055 |
| ■ “Cine bélico iraní representado por mujeres cineasatas”. ZARA RAZI | 1063 |
| ■ “La relación de Ana Torrén con la pantalla: De lo sensorial al autoco- nocimiento”. Mª LUZ REYES | 1071 |
| ■ “Apuntes críticos sobre el análisis fílmico multimodal (Multymodal film analysis)”. ALFONSO M. RODRÍGUEZ DE AUSTRIA | 1083 |
| ■ “La música en el cine al servicio de una ideología”. RAFAEL ÁNGEL RODRÍGUEZ | 1091 |
| ■ “ <i>El Sur</i> de Víctor Erice: El cine como discurso poético”. SERENA RUSSO | 1095 |
| ■ “El periodista en el cine español”. CRISTINA SAN JOSÉ | 1107 |
| ■ “El cine y la fragmentación de la realidad”. PILAR SAN PABLO | 1117 |
| ■ “La representación de la belleza y el erotismo, la transgresión en el cine de Julio Medem, a propósito de <i>Habitación en Roma</i> (2010)”. VICTORIA SÁNCHEZ | 1137 |
| ■ “El músico: profesional <i>sine qua non</i> en la industria audiovisual”. JOSÉ FCO. SÁNCHEZ SALSAMENDI | 1147 |
| ■ “Análisis textual de los documentales centrados en la figura del productor cinematográfico en el cine americano”. PEDRO SANGRO | 1153 |
| ■ “La adolescencia en el cine. A propósito de <i>Qué verde era mi valle</i> ” (John Ford, 1941). MARÍA SANZ DÍEZ | 1165 |
| ■ “¿Es el cine una ilusión?”. BEGOÑA SILES, SALVADOR TORRES | 1189 |
| ■ “Cine y Poesía: ¿Relaciones obvias? Una exploración por esas intertextuali- dades recurrentes en la cinematografía mundial y venezolana”. ALFREDO TAMAYO | 1203 |
| ■ “Mito y genealogía: el vuelo de Ícaro en las obras de Honoré de Balzac, André Bazin y Jacques Rivette”. ZAHRA TAVASSOLI | 1211 |
| ■ “Paco Cabezas y Gilles Paquet-Brenner: intersecciones de la memoria histórica en el cine”. GRACIELA TISSERA | 1221 |
| ■ “La danza española en el cine de los años 50: <i>Duende y misterio del fla- menco</i> de Edgar Neville”. PAULA TORTUERO | 1229 |

| | |
|--|------|
|  “Money: the token of cultural memory and american ethics in Frank Capra's films making philosophy”. SINA VATANPOUR | 1241 |
|  “La imagen-tiempo Deleuziana como marco para el desarrollo de deseos perversos: temporalidades queer en <i>La ciénaga</i> (Lucrecia Martel, 2001)”. LUCÍA GLORIA VÁZQUEZ RODRÍGUEZ | 1255 |
|  “Representación cinematográfica del rol de las instituciones ante el fenómeno del cambio climático”. DAVID VICENTE TORRICO E ISMAEL GARCÍA HERRERO | 1265 |
|  “Una definición del cine desde <i>¡Vivir!</i> (<i>Huozhe</i> , Zhang Yimou, 1994)”. ZHU RUNJU | 1287 |
|  Arte, deseo y sujeto. Más allá de la gran pantalla. Lectura de <i>Melancolía</i> , de Lars von Trier. VANESSA BRASIL RODRÍGUEZ | 1298 |
|  ¿Qué es la pausa? Zulueta y el cine. ANTONIO MÁIQUEZ ASUNCIÓN | 1321 |

INTRODUCCIÓN

Mercedes Miguel Borrás

1. PRESENTACIÓN

2. CONTENIDOS

2.1. SESIONES PLENARIAS

Primera: Francisco Javier de la Plaza / Mercedes Miguel Borrás

Segunda: Gustavo Martín Garzo

Tercera: Luis Martín-Arias/ Julio César Goyes

Cuarta: Jesús González Requena

Quinta: Mario Brenta/ José Luis Castro de Paz

Sexta: José Luis Téllez/ Jean Michel Frodon

Séptima: Gonzalo Suárez

2.2. PONENCIAS: EJES TEMÁTICOS

2.2.1. Análisis Textual

2.2.2. Música

2.2.3. Ontología

2.2.4. Estética

2.2.5. Historia

2.2.6. Filosofía

2.2.7. Comunicación

2.2.8. Estudios culturales

2.2.9. Literatura y poética

2.2.10. Ensayo documental

2.3. MESAS REDONDAS: *CONVERSACIONES DE CINE*

2.3.1. Primera: Cine, Teatro y Literatura

2.3.2. Segunda: El cine en los medios de comunicación hoy

2.3.3. Tercera: ¿Hacia dónde va el cine? ¿Se están produciendo cambios en el lenguaje?

2.4. CONCLUSIONES

1. PRESENTACIÓN

¿Qué es el cine? Esta pregunta, planteada como homenaje al celeberrimo ensayo de André Bazin, ha sido punto de partida y objeto de estudio del ***IX Congreso Internacional de Análisis textual***. A lo largo de cuatro días, y desde diferentes áreas de conocimiento, hemos ido explorando en su esencia con el propósito no de obtener una respuesta, sino de extraer las múltiples cuestiones que ésta sugiere; pues si en algo han coincidido profesionales, teóricos y ponentes es que en el cine confluyen todas las artes, de ahí su inabarcable grandeza.

El Congreso tuvo lugar en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid. Desde hace más de 50 años la ciudad de Valladolid alberga la Cátedra de Historia y Estética del Cine y es la sede de la Semana Internacional de Cine de Valladolid (SEMINCI), uno de los festivales de mayor prestigio internacional. Es la ciudad del cine y, por tanto, el escenario idóneo para la celebración del Congreso.

Al calor de la incandescente luz del cine, se han dado cita el arte, la literatura, la historia, la música, la filosofía, la comunicación.... Este caleidoscopio capaz de reflejar y absorber todas las artes no encontraría su sentido pleno sin la presencia de sus creadores, ellos son los que lo iluminan. Por este motivo el Congreso ha dado entrada a los profesionales del cine, provocando un encuentro entre estos y la universidad –en muchas ocasiones tan alejados–; y en ese fluir de ideas alrededor de la pregunta que da título al Congreso se han ido disparando múltiples sentidos en torno al cine.

En el Congreso han participado:

- Cineastas, escritores, críticos, ensayistas y teóricos de prestigio internacional:

- Cineastas como **Gonzalo Suárez, Fernando Colomo, Mario Brenta, Aranza Aguirre, Rubén Alonso.**
- El escritor **Gustavo Martín Garzo.**
- Críticos y ensayistas como **Esteve Riambau y Carlos Heredero.**

- Autores teatrales como **Bernardo Sánchez Salas** y **Juan José Villanueva**.
- El musicólogo **José Luis Téllez**.
- Teóricos como **Jesús González Requena**, **Jean-Michel Frodon** y **José Luis Castro de Paz**.

Ver epígrafe 2.1. Sesiones Plenarias.

- 58 Universidades nacionales e internacionales

- **30 Universidades extranjeras:** Norteamérica (Estados Unidos y Canadá), Latinoamérica (Brasil, Colombia, Ecuador, México, Venezuela), Europa (Bélgica, Francia, Gran Bretaña, Italia y Portugal), Asia (Corea del Sur) y África (Egipto).
- **28 Universidades españolas.**

Ver Participantes

- 180 Congressistas que han intervenido como Ponentes

- Entre los ponentes se encontraban tanto catedráticos como investigadores doctorales amén de cineastas, escritores y congresistas provenientes de otras áreas de conocimiento pero interesados en participar activamente aportando ideas sobre *Qué es el cine*.

Ver epígrafe 2.2. Ponencias: ejes temáticos. Participantes.

- Representantes de las Instituciones, tanto del Cine como de la Universidad:

- **Joan Álvarez** (Director General de la Academia de Cine), **Javier Angulo** (Director de la Seminci), **Emiliano Allende** (Director del Festival de Medina del Campo), **Julio Pérez Perucha** (Presidente de la Asociación Española de Historiadores del Cine).
- **Felicidad Viejo Valverde** (Vicerrectora de Estudiantes y Extensión Universitaria); **Agustín García Matilla** (Decano de la Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación); **Javier Castán** (Decano de la Facultad de Filosofía y Letras; Director de la Cátedra de Cine).

Ver Participantes

La presencia de la Semana Internacional de Cine de Valladolid (SEMINCI) ha sido fundamental:

- El Congreso tuvo lugar los días 18, 19, 20 y 21 de octubre, haciendo coincidir la clausura con la apertura de la 62 edición del Festival.
- Compartió invitados (Gonzalo Suárez, Fernando Colomo, Esteve Riambau, Carlos Heredero, Jean-Michel Frodon, Joan Álvarez).
- Su director, Javier Ángulo, siguió activamente el Congreso participando en la Presentación a la prensa, en la Inauguración y en una de las Mesas redondas.

Ver Participantes

En consecuencia, podemos decir que hemos logrado nuestros objetivos:

- Reunir a todas las disciplinas de las Ciencias Sociales y Humanas para reflexionar sobre la naturaleza y esencia del cine, a través del análisis y el debate.
- Provocar un acercamiento entre la universidad y la profesión (en muchas ocasiones tan alejados).

2. CONTENIDOS

A lo largo de cuatro días hemos contado con:

- 38 Mesas en las que **180 Ponentes** expusieron sus trabajos.

- En torno a los siguientes ejes temáticos: Análisis textual, Ontología, Estética, Historia, Literatura, Música, Filosofía, Comunicación, Estudios culturales, Educomunicación.
- 4 Salas funcionando al unísono, distribuidas en tres sesiones (9.45, 10.45, 16.15).

- 7 Plenarios con Conferencias impartidas por teóricos y cineastas de reconocido prestigio internacional, en los que estuvieron representados tanto la universidad como la industria del cine.

- 2 Plenarios diarios: el primero cerrando la mañana (13.00); el segundo cerrando la tarde (19.00).

- 3 Mesas redondas organizadas bajo el lema *Conversaciones de cine*.

- Mesa 1: *Cine, Teatro y Literatura*
- Mesa 2: *El cine en los medios de comunicación hoy*
- Mesa 3: *¿Hacia dónde va el cine? ¿Se están produciendo cambios sustanciales en el lenguaje?*

En estas Mesas redondas se provocó el encuentro entre profesionales y teóricos para debatir en torno al cine, logrando así uno de los objetivos fundamentales.¹

2.1. SESIONES PLENARIAS

Primera: Francisco Javier de la Plaza Santiago/ Mercedes Miguel Borrás

Abrió las sesiones la directora del Congreso, **Mercedes Miguel Borrás** (profesora de cine, UVa), haciendo mención a la pregunta que le da título, con la Conferencia “El arte de lo indecible”: “Medio siglo después de los escritos de Bazin y en la encrucijada en la que nos encontramos con las nuevas tecnologías, sus reflexiones son más necesarias que nunca”. El cine es un *arte total* (Canudo, 1948) y, precisamente por eso, las posibilidades que le proporcionan los formatos digitales pueden (y deberían) hacer brotar su sustancia expresiva. “Lo que otorga el sentido al filme - compuesto por códigos y sustancias diferentes- es la forma con la que el artista convoca a la realidad. Por eso la poesía en el cine, arte con vocación integradora, estalla con fuerza inusitada”. El análisis de dos pequeños fragmentos de *El espíritu de la colmena* (V. Erice, 1973) y *Agnus Dei* (M. Brenta, 2012), desvelaron esa expresividad que surge en el encuentro del lenguaje con la realidad, produciendo un nuevo significado, de lo conocido nace lo desconocido. Si queremos saber hacia dónde va el cine, concluyó, hemos de mirar hacia lo que el cine ha sido. “Nuevas herramientas pero bajo la misma idea de arte total nos permitirán abrir las puertas hacia ese secreto que tenemos delante de nosotros, silencioso, quieto, callado (Tapiés) y que la naturaleza del cine saca a la luz. Es el arte de lo indecible”.

Francisco Javier de la Plaza Santiago (Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fue durante más de 20 años director de la Cátedra de Historia y Estética de la Cinematografía, UVa), aseguró que el amor al cine “ha sido una constante” en su vida, pero advirtió que su acercamiento a este arte es siempre “desde la posición de un espectador ingenuo que sigue buscando que le sorprendan y le deslumbren”. En su Conferencia partió de *Los misterios de un alma*, filme realizado por G. W. Pabst en 1926, para efectuar una sucesión de conexiones con dos filmes de Luis Buñuel: *El perro andaluz* (1929) y *Tristana* (1970), mostrando el flujo de sentidos que se produce entre ambos, y señalando cómo “los textos interactúan entre sí, como las bolas de una mesa de billar”. En opinión del catedrático, el cine es “un arte impuro” que tiene la capacidad para “invitarnos a sumergirnos en viajes maravillosos”.

¹ Además el Congreso ha contado con una Banda Sonora Original compuesta por Sandro Ruscio (compositor de teatro y cine).

Segunda: Gustavo Martín Garzo

El escritor **Gustavo Martín Garzo** (Premio Nacional de Narrativa por *El lenguaje de las fuentes*, Premio Nadal con *Historias de Marta y Fernando*, entre otros) pronunció la Conferencia “El cine de Almodóvar. Notas desordenadas”.

El cine ha sido “esencial” en su vida, tanto personal como profesionalmente, y sus primeras palabras fueron para dar respuesta a la pregunta que da título al Congreso: “El cine tiene que ver con la fascinación y el encantamiento, con la apertura a territorios inesperados”. Reivindicó “el misterio de la sala oscura, que se está perdiendo por las nuevas formas de ver el cine: el cine supone la apertura a un mundo de ensueño y necesita de un lugar separado del mundo real”. El tamaño de la pantalla de proyección contribuye a ese misterio. “Ningún arte nos ha acercado tanto al misterio del rostro humano como el cine (con esos primeros planos enormes); por eso “tiene que ver con la fascinación y con la apertura a un universo de encantamiento”.

En relación con Almodóvar, Martín Garzo aseguró que una de sus claves es la “nostalgia de una bondad natural”, y su reivindicación del sexo como “espacio de inocencia”. El paraíso está en este mundo, aunque no siempre encontremos la puerta que nos lleva a él”. El amor es uno de sus temas recurrentes. “*Julieta* habla de cómo el amor nos engaña. El mundo es una colección de fragmentos: no hay un todo al que pertenezcan. Sin embargo, el sexo, cuando es pleno, nos devuelve la nostalgia del paraíso”.

Tercera: Luis Martín-Arias/ Julio César Goyes

Luis Martín-Arias (profesor en la Cátedra de Historia y Estética de la Cinematografía, con una larga trayectoria como teórico) impartió la Conferencia “La realidad como impresión”. Se remonta el teórico a los orígenes del cine para cuestionar la diferencia entre realismo e idealismo. El cine es una ventana; podemos ver la realidad, haciendo mención a la célebre escena primigenia *La llegada del tren a la estación de la Ciotat*. Pero toda película supone la adopción de un punto de vista. No puede haber imagen sin narración, es una impresión de realidad y no debemos confundirla con la ilusión de realidad. El teatro es realidad representada; la novela, lenguaje verbal escrito, el cine, impresión de realidad.

La pregunta, afirma Martín Arias, no es ¿qué es el cine? sino ¿qué es la realidad? En el telescopio, vemos la realidad más allá de la realidad; en el microscopio vemos la realidad microscópica; con el cinematógrafo, la realidad metafísica se coloca a nivel de la mirada empírica. La impresión de realidad es un modo de sentir pero también intelectual. Ambos son aspectos de un solo acto.

Julio César Goyes (poeta y coordinador de Estudios de Comunicación en la Universidad de Colombia) impartió la Conferencia “La poesía fílmica de Andrei Tarkovski”.

A partir de la obra de Tarkovsky, el profesor hizo un recorrido para reflexionar sobre cuál es la esencia del cine: “el fin del cine es registrar el tiempo que encarna

la vida”. El ideal del Tarkovski era “construir un edificio del recuerdo”, un monumento de la memoria. Sus filmes son textos a través de los que reflexiona sobre el sentido del arte, el acto creativo y la relación del artista con el público. Tarkovsky visualizó la poesía en sus películas y dejó pistas en entrevistas, cursos y reflexiones que recogió en *Martirologio* (diario 1970-1986) y en *Esculpir el tiempo* (1988).

Los personajes de Tarkovski, a quien Goyes relacionó con André Bresson y Luis Buñuel, están desprendidos de sí mismos, son habitantes de la locura. Un hombre fuera del tiempo está condenado a la locura. A Tarkovski le interesa el hombre y el universo que encierra en su interior.

“Los filmes tarkovskianos hay que entenderlos como mosaicos hechos de tiempo, el director de cine es un recolector y coleccionista de fragmentos de la vida, un arqueólogo de la imagen; de suerte que todo, incluyendo lo más disímil e inverosímil, entra en la imagen”.

Cuarta: Jesús González Requena

El Presidente de la Asociación Cultural Trama y Fondo, **Jesús González Requena** (Catedrático de Comunicación Audiovisual y creador del método sobre la *Teoría del texto*), impartió la conferencia “La escena que aguarda”.

González Requena reflexionó sobre la importancia que tuvo para el cine el descubrimiento del primer plano: “El cinematógrafo sale de la feria y se convierte en eso que llamamos cine cuando llega el primer plano”. Invitó a repensar la historia del cine a partir del rostro de las actrices y el esfuerzo de los directores por extraerles la emoción; su extraordinario poder, especialmente cuando se trata de una mujer; relacionando el primer plano con el rostro de la madre, de él arranca su poder cautivador. “Su visión desencadena la pulsión que en el origen se vio saciada por la visión primordial de la madre”.

La máxima experiencia de ese reencuentro con esta pulsión infantil se da en un tipo de escena muy frecuente en la cual la cámara muestra las emociones de una mujer en situación de acoso o agresión, deteniéndose en su rostro que “se incendia”. En ocasiones esa actriz deja entrever “las huellas de la mujer real que estuvo ante la cámara, porque cuando el cine es potente nunca es una ficción”. Está pendiente, señala el teórico, escribir una historia del cine que cuente la relación entre los directores y sus actrices. En *Los pájaros* Tippi Hedren es atacada en una buhardilla. “Hitchcock ató los pájaros con cuerdas cortas al cuerpo de la actriz, por lo que el rodaje terminó siendo una pesadilla real para ella”.

El catedrático se mostró pesimista con el devenir de la cultura occidental, fascinada por el mal, la ausencia y la destrucción de cualquier tipo de referente. Criticó el rechazo de los intelectuales por el legado cristiano: “es el que nos ha permitido construir ideas tan esenciales para nosotros como la identidad personal, la democracia o la compasión”. Reivindicó la necesidad de recuperar la idea de alma, si bien entendida desde una perspectiva materialista, porque “sólo hay dos opciones: o

tener alma o ser un desalmado”. El alma se construye con la palabra, pero también a partir de la idea de intimidad “que Occidente parece hoy decidido a arrasar”.

Quinta: Mario Brenta/ José Luis Castro de Paz

El cineasta y teórico italiano **Mario Brenta** (Espiga de Oro, Seminci por *Vermisat*; Profesor de la Università Degli Studi di Padova) impartió la conferencia “Orfeo, Eurídice y el arpa mágica”. Una reflexión sobre cómo el cine está renunciando a su poder expresivo para sumergirse en las garras de la televisión fagocitada por el poder económico. Respondiendo a la pregunta que da título al Congreso, Brenta señaló que el cine es el lenguaje más antiguo de la humanidad y fue la técnica la que le permitió existir; pero si pensamos en qué es hoy el cine, tenemos que hablar de la televisión. A pesar de sus profundas diferencias intrínsecas, afirma el teórico, presentan rasgos comunes en cuanto a técnica y medio de comunicación (las salas de cine se convierten en confortables salones y los salones se convierten en auténticas salas de cine). “La televisión ya no es la ventana que ayer se asomaba al mundo, sino la ventana en la que hoy se espera que se asome el mundo real y allí contemple el nuevo mundo televisivo...” Analizó la estrecha relación que se ha establecido durante los últimos años entre el cine y la televisión, y la definió como una relación “de interés”. Pero es una relación de renuncia. “El cine ahora quiere complacer a la televisión tratando los mismos temas y argumentos, con similares recursos narrativos. Nada de elipsis, pues son un peligro. Nada de los tiempos muertos que caracterizaban al cine de autor en el pasado”.

Crítico Brenta los nuevos modelos cinematográficos presuntamente realistas. “Es un falso realismo que sólo busca en la realidad sus propios prejuicios. Se trata de una ilusión. Hay que buscar un verdadero regreso a la realidad a través de la singularidad de la experiencia”.

“¿Qué es el cine hoy? Creo que es el lenguaje perdido de la realidad. ¿Y qué será el cine mañana? Espero que sea el lenguaje recobrado”.

José Luis Castro de Paz (Catedrático de Comunicación Audiovisual e Historiador de cine) con la conferencia “Historiografía, análisis, crítica de cine: encuentros y ficciones”.²

Pese a las profundas diferencias entre la crítica cinematográfica y el discurso historiográfico del cine basado en el análisis textual del filme, la primera puede y debe ser usada como fuente secundaria (la primaria ha de ser el texto fílmico mismo) a la hora de construir el segundo. La Conferencia analiza dos acontecimientos fílmicos, relevantes cada uno a su manera en la historia del cine, como ejemplos de la forma en que la crítica y la historiografía friccionan, produciéndose distancias y aprovechamientos de singular hondura.

² Este extracto ha sido proporcionado por el autor.

Reparamos, en primer lugar, en las diferencias entre la recepción crítica en su estreno de las dos versiones de *Blackmail* (Alfred Hitchcock, 1929), muda y sonora, comprobando cómo la predilección crítica por la primera en su época (“cine puro” sin los sometimientos “teatrales” de la primera tecnología sonora) no puede ser hoy aceptada naturalmente, sin consideraciones históricas y teóricas más matizadas. De acuerdo con las teorías de André Bazin, por ejemplo, nuestra mirada sería más libre en la versión sonora, dado que nuestras percepciones son en ella menos rápidas y férreamente dirigidas.

Analizamos después el extraordinario impacto de *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940) en la crítica española y cómo este influye en el Rafael Gil de *El clavo* (1945), “contestación española” a la película americana que la crítica recoge destacando la potente y poética “alucinación literaria” de Gil (que dedica su esfuerzo de orfebre a transmitirnos las complejidades subjetivas del protagonista sin recurrir a un ortodoxo punto de vista típico del cineasta británico) frente a la péfida “sugestión cinematográfica de Hitchcock”; la “católica españolidad” de *El clavo* frente a la “corticalidad, heretismo y materialismo de *Rebecca*”.

Dos ejemplos, en fin, no solo de las diversas maneras en las que la crítica valora una película en función de una coyuntura histórica determinada, sino de cómo influye en la realización de los filmes, contribuyendo a modular, incluso, ciertas soluciones formales.

Sexta: José Luis Téllez/ Jean Michel Frodon

El musicólogo **José Luis Téllez**, cuyas reflexiones y escritos sobre el lenguaje musical se han extendido hacia el análisis narratológico de la música de cine, impartió la Conferencia “Cita en el tiempo”.

Téllez realizó un detenido análisis de las relaciones entre música e imágenes mediante un estudio de *Rendez-vous à vray* (André Delvaux, 1971). Los diferentes temas musicales y sus variaciones van conduciendo la trama y permiten al protagonista descubrir sus deseos: “La música es una puerta que permite instalarnos en un presente continuo desde el que podemos viajar al pasado o hacer presente el futuro”.

El teórico y ensayista francés **Jean-Michel Frodon** (director de Cahiers du Cinema, 2003-09) impartió la conferencia “Pas ce qu’est le cinema ce qu’il fait”.

Para Frodon, el cine nunca ha dejado de ser un moribundo. Los pronósticos sobre su desaparición le acompañan ya desde los hermanos Lumière que vaticinaron que su invento no tendría futuro. La sensación de desconcierto y peligro que se está produciendo en la actualidad provocada por las nuevas formas de producción y exhibición son similares a los que se produjeron primero con la llegada del cine sonoro, después con el color y más tarde con la televisión. Retos a los que el cine tuvo que adaptarse y lo cambiaron, algo que, señala Frodon, ocurrirá también en la actualidad.

Sobre la naturaleza ontológica del cine, Frodon invita a volver a lo que siempre ha sido, porque “fuera de la experiencia no hay nada de nada”. Defiende el teórico francés que existe un modo de hacer propiamente cinematográfico y que no debe confundirse con lo audiovisual.

La experiencia del cine es el resultado de las características materiales (técnicas, económicas, sociológicas) de su puesta en marcha y los efectos que esas son capaces de inducir. Son esos efectos (que pueden producirse o no) los que permiten a cada uno decir que efectivamente hay “cine” o no lo hay, en aquello que se pretende poner de relieve.

Séptima: Gonzalo Suárez

El cineasta y escritor **Gonzalo Suárez** (Premio Nacional de Cinematografía, Goya Mejor director, y Concha de Plata en el Festival de San Sebastián por *Remando al Viento*), puso el broche final con la conferencia “Página en blanco”.

Para el director, el cine propicia el encuentro de todas las disciplinas artísticas, dándoles una nueva dimensión. Suárez, que fue miembro fundador de la Escuela de Barcelona y se formó con la irrupción de las Nuevas olas del cine europeo en los años 60, afirmó que el cine de autor en la actualidad está prácticamente proscrito y apenas se le considera. Con la revolución digital y el avasallamiento de imágenes, no es posible mitificar como se podía hacer en otras épocas más “lentas”.

El cineasta asturiano señaló, protegido por la capa de humor que nunca le abandona, “estar seguro” de que el tiempo no existe, que quizá sus películas se podrían volver a hacer de otra forma, aunque no mejor. Considera el realizador que el cine dota de sentido a la existencia o ayuda a creer en ese fingimiento.

Sostuvo con firmeza la importancia del guion sin el cual las películas no existirían. En un tiempo en el que se santifica la técnica y la tecnología, es preciso seguir insistiendo en la necesidad de las historias y de la figura del guionista, que inexplicablemente se le sigue relegando en la autoría de las películas, aunque ese estado de cosas se ha invertido en las series de televisión.

Considera fundamental la diferencia entre el cine -nos ofrece imágenes que están fuera, en un proyector, en un disco o en un servidor y las proyecta en una pantalla- y la televisión -una pantalla donde ya están las imágenes impresas o contenidas y las expande afuera-. Nunca antes la “zafiedad y la hortera” tuvieron tanta aceptación, logrando que sus voces y su supuesta ideología sean escuchadas y reverenciadas. En una sociedad de cambio, donde nadie sabe muy bien dónde apoyarse, ellos, los que practican la brusquedad y la chulería desde cualquier escalón social, se han convertido en un valor seguro y reconfortante para las masas.

2.2. PONENCIAS: EJES TEMÁTICOS ³

2.2.1. Análisis Textual

27 Ponencias distribuidas fundamentalmente en 4 Mesas monográficas abordaron el cine desde el análisis textual.

Amaya Ortiz de Zarate abordó la fuerza narrativa del cine para construir un espacio situado más allá de las diferencias conceptuales tejidas por la red del lenguaje a partir del análisis de *Primavera, verano, otoño, invierno...* y *primavera* (Kim Ki Duk). **Manuel Canga** reflexionó en la puesta en escena de *Arrebato* (I. Zulueta), acercándose al psicoanálisis y analizó las relaciones entre el arte, las imágenes fantasmáticas y la experiencia de lo real. **Jeanne Raimond** estudió *Julieta* (P. Almodóvar) para centrarse en el abandono de los estereotipos. **Tecla González** y **Eva Parrondo** efectuaron una detenida exploración del papel de la Otra en la vida sexual de la mujer, a través de las adaptaciones de *Rebeca* y *Jane Eyre*. El detenido estudio de *Cosmopolis* (D. Cronenberg), condujo a **José Miguel Burgos** hacia una reflexión sobre la ausencia del padre como teoría del cine. **Aaron Rodríguez** y **Shaila García** efectuaron una exploración psicoanalítica del amor a través del cine de R. Linklater, A. Kiarostami y Noé. **Edmundo Molinero** nos introdujo en el universo de las pasiones y su transformación a través de *El hombre que mató a Liberty Valance* (J. Ford). **Antonio Díez** efectuó un análisis del cine visto desde la mirada de un niño a través de *Cinema Paradiso* (G. Tornatore). **Pedro Sangro** estudió la figura del productor en el cine americano apoyándose en cuatro documentales. Por su parte, el estudio efectuado por **Alfonso M. Rodríguez de Austria** abre una nueva perspectiva hacia el análisis cinematográfico con el *Multimodal Film Analysis*, que ha irrumpido con fuerza en el panorama académico internacional.

Ponencias y Ponentes

- “Elogio del Espacio”. **Amaya Ortiz de Zarate**.
- “Avatares del fantasma en la imagen registrada. Nota sobre *Arrebato* (1979)”. **Manuel Canga**.
- “A favor de un cine impuro: el papel de ‘la Otra’ en la vida sexual de la mujer”. **Tecla González y Eva Parrondo**.
- “La ausencia del padre como teoría del cine: análisis de *Cosmopolis*”. **José Miguel Burgos**.
- “Experiencia cinematográfica del proceso de transformación de las pasiones tristes en afectos activos en *El hombre que mató a Liberty Valance*”. **Edmundo Molinero**.
- “El cine como cebo o la pasión del cinéfilo”. **Basilio Casanova**.

³ En los ejes temáticos que tienen un número muy elevado de ponentes, no hemos podido incluir en el comentario inicial de todas las ponencias. Aunque sí figuran en el epígrafe **Ponencias y ponentes**.

- “El cine visto desde los ojos de un niño: análisis de *Cinema Paradiso* y el metacine”. **Antonio Díaz.**
- “Narrativas en continuidad: la fotonovela entre la fotografía y el cine”. **Alejandra Niedermaier.**
- “El cine como refugio”. **Wilson Orozco.**
- “Sobre *Julieta*”. **Jeanne Raimond.**
- “Análisis textual de los documentales centrados en la figura del productor cinematográfico en el cine americano”. **Pedro Sangro.**
- “La adolescencia en el cine, a propósito de *Qué verde era mi valle* (John Ford, 1941)”. **María Sanz Díez.**
- “Cine de fantasía y cine fantástico. El destinador como fundamento de la dicotomía entre géneros”. **Jon Burguera Rozado.**
- “Cine: Arte, deseo y sujeto. Más allá de la gran pantalla”. **Vanessa Brasil.**
- “Textuality and intertextuality in David Fincher’s *Gone Girl*”. María del Mar Asensio Aróstegui.
- “Apuntes críticos sobre el análisis fílmico multimodal” (Multimodal film analysis) **Alfonso M. Rodríguez de Austria.**
- “Un sinsentido con mucho sentido: *Alice*, los sueños y el cine”. **Begoña Gutiérrez y Marta Mangado.**
- “El tiempo entre dos cuerpos: el cine como testigo del amor y sus fracasos”. **Aarón Rodríguez y Shaila García.**
- “El cine y la teología del vestigio”. **Antonio Rivera.**
- “Ellos y nosotros. Conflictos de identidad en *Gran Torino*”. **Vidal Arránz.**
- “David Lynch, *Lost Highway*, en el fondo de lo negro una historia de imágenes”. **Jean-Louis Brunel.**
- “Y de repente *Un lugar en el sol* (Publicidad con música de cine)”. **Luisa Moreno.**
- “El cine digital y la nueva ficción televisiva”. **Vicente García Escrivá.**
- “La palabra perro no muerde: en busca del ombligo del cine” (*Un perro andaluz*, Luis Buñuel. Copia restaurada de la Filmoteca Española, 2003)”. **Rosalía González Moraleda.**
- “Abducción, transducción, transmutación: un análisis textual combinado de *¡Bienvenido, Mister Marshall!*”. **José Miguel Gutiérrez.**
- “Análisis Textual: el caso de *True Detective*”. **Valeri Codesido**
- “*Al filo del mañana*: Análisis ludológico y narratológico de una película”. **Rubén García Moreno.**

2.2.2. Música

Las relaciones entre la música y el cine han tenido una presencia importante en el Congreso, siendo objeto de estudio y debate de 22 ponencias distribuidas en 4 Mesas monográficas.

El espectador ocupó una parte sustancial de los estudios: **Ignacio Martín** abordó la música como recurso para potenciar el interés del público. **Elisa Pulido** se fijó en el nuevo espectador del cine musical. Las nuevas músicas del cine que integran la tradición clásica, vanguardia y música popular fue objeto de reflexión de la Ponencia de **José Sánchez-Sanz**.

También los géneros fueron objeto de reflexión: **Victoria Cavia** reflexionó sobre el *Fashion film* como un nuevo género audiovisual. **Francisco J. Trabalón** habló sobre el *Loop* como principio constructivo del discurso musical y cinematográfico, su relación con el sampleo y el *found footage*. **Noemí García** introdujo la hipertextualidad y la narrativa transmedia para analizar el trailer-video clip.

Y desde los Estudios Culturales, **Raquel Jiménez Pasalodos** y **Antonio Macías** se adentraron en la aplicación didáctica de la música en el cine a través del cortometraje; **Alicia Peñalba** analizó las metáforas cognitivas en el mensaje musical como creadoras de mensajes que se sitúan en una cultura en un momento histórico concreto; **Rafael Ángel Rodríguez** estudió la música al servicio de la ideología; **Ignacio Corral**, la identidad múltiple de la música en el cine de Bollywood; y **Yurima Blanco** trabajó en el discurso musical y la identidad a través de *El viaje más largo* (R. López), un estudio sobre la emigración. **José Fco. Sánchez Salsamendi** toma como fuente de investigación su experiencia profesional para dar a conocer las aportaciones, retos y límites a los que se enfrenta el músico al abordar un trabajo que conjuga imagen y música.

Ponencias y Ponentes

▪ “Moda y música de cine. El *fashion film* como un nuevo género audiovisual”.

Victoria Cavia.

▪ “Metáforas cognitivas en el mensaje musical cinematográfico”. **Alicia Peñalba.**

▪ “La danza española en el cine de los años 50: Duende y misterio del flamenco”.

Paula Tortuero.

▪ “Emilio Aragón: Una aproximación al lenguaje musical de sus bandas sonoras”.

Mikel Díaz-Emparanza.

▪ “Miradas Sonoras: una propuesta de aplicación didáctica en el marco de un festival de cortometrajes”. **Raquel Jiménez Pasalodos** y **Antonio Macías.**

▪ “El trailer-videoclip. Hipertextualidad y narrativa transmedial. El caso del Licenciado Cantinas”. **Noemí García.**

▪ “Discurso musical e identidad en el documental *El viaje más largo*: la emigración china en Cuba”. **Yurima Blanco.**

▪ “Escuchando *El Viaje de Chihiro*”. **Elena Gil Escudier.**

▪ “La música en el cine: un recurso eficaz para potenciar los intereses de la producción cinematográfica”. **Ignacio Martín.**

▪ “La música en el cine al servicio de la ideología”. **Rafael Ángel Rodríguez.**

▪ “El músico: profesional *sine qua non* en la industria audiovisual”. **José Fco. Sánchez Salsamendi.**

- “El músico: profesional *sine qua non* en la industria audiovisual”. **José Fco. Sánchez.**
- “El loop como principio constructivo del discurso musical y cinematográfico” **Francisco Javier Trabalón.**
- “La creación de música incidental como elemento teatral”. **Beatriz Sánchez.**
- “Música cinematográfica: ficción, anacronismo y artificialidad”. **Celia Martínez.**
- “Las canciones de Miguel Lerdo de Tejada (1869-1941): leitmotiv para algunas películas del cine mexicano del siglo XX”. **Gerardo Monjarás.**
- “El cine es *La La Land*. Fantaseos al son de los locos que aún sueñan”. **Shaila García Catalán e Iván Bort Gual.**
- “La música en el cine de Bollywood. Un género con identidad múltiple”. **Ignacio Corral.**
- “Dos piezas españolas en la película *Henry & June* (EEUU, 1990): aproximación analítica”. **Liz Mary Díaz.**
- “El cine musical y su nuevo público: *La La Land* o el triunfo de la nostalgia”. **Elisa Pulido.**
- “Nuevas músicas para nuevas historias”. **José Sánchez-Sanz.**

2.2.3. Ontología⁴

La naturaleza ontológica del cine ha sido objeto de estudio de 31 Ponencias distribuidas fundamentalmente en 4 Mesas monográficas. En ellas las teorías esbozadas por André Bazin fueron clave.

Lourdes Esqueda Verano abordó los tres niveles de realismo que se pueden dar en la teoría cinematográfica. **Salvador Torres** y **Begoña Siles** reflexionaron sobre dónde se encuentran las teorías de Bazin en la actualidad: ¿qué verdad se manifiesta una vez desvelada la ilusión a través de cine de Lars Von Trier y su manifiesto del Dogma 95? Por su parte, **Miguel Ángel Lomillos** las situó en el marco de las tecnologías digitales, es decir, la base fotográfica de la ontología baziniana, las mutaciones de la huella que embalsama el tiempo bajo el nuevo paradigma digital. También el digital fue el tema de la Ponencia de **Joseba Bonaut Iriarte**, situando en este contexto las reflexiones teóricas de Andrei Tarkovsky sobre la esencia del arte cinematográfico.

Javier Arteseros estudió la relación emotiva que se establece entre imagen y sonido a través del montaje. No podía faltar en este apartado un estudio sobre Sergey Daney analizando sus escritos, objeto de la Ponencia presentada por **Diana Ramahí.**

Pilar San Pablo indagó en la naturaleza del cine que ha creado uno de los más sólidos medios de expresión inventados por el hombre. Planteó configurar una epistemología de la mirada que permita ver cómo el cine ha contribuido a reflejar el

⁴ En la elaboración de este texto se han incluido las conclusiones realizadas por el profesor Manuel Canga Sosa, presidente en la Mesa 13.

modo en que el ser humano utiliza la mente para construir la lógica con la que interpreta y se representa a sí mismo la realidad. **Josué Guerrero** se adentró en el universo de Satoshi Kon en cuyos filmes fondo y forma están íntimamente ligados, *como si fueran dos caras de un mismo taumatropo*. A partir del análisis de *Sólo se vive una vez* (F. Lang), **Lorenzo Torres** estableció una comparación entre la momia y la esfinge para interrogar un texto fundamental de Bazin (*Ontología de la imagen fotográfica*), que ha sido referencia obligada para todos los teóricos, reflexionando acerca de la muerte y el tiempo: dos elementos que marcan la condición misma del hombre y polarizan su actividad artística. *Cautivos del Mal* (V. Minelli) fue analizada por **José Luis Castrillón** para acusar la representación de lo femenino, que desborda por su belleza y elegancia. Su intervención dio pie a especular sobre el sentido de la mirada que la cámara presupone, conjugando las diferentes posiciones que se atribuyen a lo masculino y lo femenino: mirar y ser mirado. **Raúl Hernández Garrido** estudió a Guy Maddin, artista posmoderno poseído por las imágenes con una voracidad escópica singular, cuya eficacia se basa en la incorporación de fragmentos heterogéneos y en el modo de reescribir la historia del cine. **Luis Alonso** se ocupó de reflexionar sobre un cortometraje de Siminiani que pone en juego el deseo a través de sutiles movimientos de cámara. La verdad del deseo se revela por sí misma a través de la enunciación, el proceso de escritura y las operaciones del montaje.

Ponencias y Ponentes

- “El arte de la (re)producción. Dialécticas de la imagen (eizō) en la discusión teórica japonesa”. **Marcos Centeno**.
- “Looking for a name. Attempts at a post-theory landscape in post-medium condition”. **Francesco Federici**.
- “Guy Maddin y el fin del cine: donde habitan los monstruos”. **Raúl Hernández Garrido**.
- “Los tres niveles de realismo en la teoría cinematográfica de André Bazin”. **Lourdes Esqueda Verano**.
- “El Cine es... ¡Godard!”. **Natalia Cañaverall**.
- “Crítica de la desaparición. Serge Daney, 1981-1985”. **Diana Ramahí García**.
- “Des/Tras-Centrando el Campo Fílmico... de la Obra a la Praxis (*Zoom*, Siminiani, 2005)”. **Luis Alonso**.
- “Una definición del cine desde *¡Vivir!* (*Huozhe*, Zhang Yimou, 1994)”. **Runju Zhu**.
- “El cine y la fragmentación de la realidad”. **Pilar San Pablo**.
- “André Bazin, la momia... y la Esfinge. El cine como interrogación”. **Lorenzo Torres**.
- Satoshi Kon: universos infinitos en el espacio y el tiempo onírico animado. **Joshue Guerrero**.
- “Del vacío a la creación”. **Nerea Lovecchio**.

- “La huella digital que embalsama el tiempo: mutaciones y pervivencias del cine en el siglo XXI”. **Miguel Ángel Lomillos**.
- “El Tiempo y la ciudad metafísica en *L’Avventura* de Michelangelo Antonioni”. **Lara Madrid**.
- “¿Es el cine una ilusión?”. **Begoña Siles, Salvador Torres**.
- “¿Qué es el cine para el cine? Un análisis de *Cautivos del mal (The bad and the beautiful)* de Vincente Minelli”. **José Luis Castrillón**.
- “Imagen y simulación. Amplificación y desmontaje de lo real en el cine contemporáneo”. **Carlos Fernando Alvarado**.
- “El cine: la relación emotiva y fílmica entre imagen y sonido a través del montaje cinematográfico”. **Javier Arteseros**.
- “¿Que es el cine? Des mots aux représentations”. **Marion Poirson-Dechonne**.
- “Cuando el cine enmarca la política: *El Infierno* del narco-estado en México”. **Rebeca Ferreiro González**.
- “La relación de Ana Torrén con la pantalla. De lo sensorial al autoconocimiento”. **M^a Luz Reyes**.
- “Mito y cine. El western según André Bazin”. **Roberto Castrillo**.
- “El cine y el sujeto francés contemporáneo”. **Cristina Marqués Rodilla**.
- “El metacine de Billy Wilder: el cine como elemento clave autorreferencial de su cine”. **Carmen Guiralt Gomar**.
- “El cine, un *Frankenstein* trascendental. Fenomenología de la enunciación y la recepción fílmicas”. **Roberto F. Menéndez**.
- “El concepto de “América profunda” en el cine estadounidense de terror”. **Rocío Ales**.
- “En busca de las imágenes. El reino del terror de los gémeres rojos”. **Álvaro Martín**.
- “El gag vacío. De Jacques Tati a Louis C.K.”. **Álvaro Pérez-Dios**.
- “The Rhetoric of Madness in Realist Film Theory”. **Temenuga Trifonova**.
- “¿Cuál es la esencia del cine en la cultura digital? Reflexiones y diálogos con el texto de Andréi Tarkovsky, *Un encuentro con el tiempo*”. **Joseba Bonaut Iriarte**.
- “El Doble de la ficción”. **Alejandro Mucientes**.

2.2.4. Estética

La estética del cine ha sido objeto de reflexión en 14 Ponencias.

Francisco Javier Domínguez Burrieza estudió la pintura prerrafaelita y los principios académicos de la época a través del análisis de una escena de *Effie Gray* (R. Laxton). Siguiendo el filme de animación *La tortuga roja*, **María Abellán** se detuvo en la singular estética creada por su director, Dudok de Wit, apoyada en el cómic francobelga de la línea clara, explotando una poética propia que invita al espectador a reflexionar sobre el sentido de la vida y la muerte. **María Enfedaque** estudió lo pictórico en el *Faust* de Sokurov.

Victoria Sánchez se introdujo en *Habitación en Roma* (J. Médem), para reflexionar sobre la transgresión, donde la belleza femenina deriva de la representación de la mujer como las figuraciones de la diosa Venus. **Alex Buitrago** se detuvo en la búsqueda incesante de la emoción a través de la belleza en el cine de Paolo Sorrentino. **Joaquín González** estudió la influencia del posmodernismo en el western a través de filmes de Sam Peckinpah, Sergio Leone o Clint Eastwood, quienes crearon obras con una identidad tan fuerte que llegaron a exportarse a otros géneros cinematográficos, dando lugar a los productos *con tinte de western*.

También las innovaciones expresivas del digital estuvieron presentes a través de la experiencia estética en *La Jetée* (C. Marker), objeto de estudio de la ponencia presentada por **Rodrigo Roig Herrero**.

Ponencias y Ponentes

- “John Ruskin y la “lectura” de la pintura prerrafaelita en una escena de *Effie Gray* (Richard Laxton, 2014)”. **Francisco Javier Domínguez Burrieza**.
- “*La tortuga roja*: poética y estética cinematográfica de una metáfora de la vida y la muerte”. **María Abellán**.
- “An/Una pasteleria em Tokio» de Naomi Kawase: a velhice como regeneração da doença – a estética como regeneração da ética”. **Antonio Julio Andrade Rebelo**.
- “Paolo Sorrentino o el cine como búsqueda incesante de la emoción a través de la belleza”. **Alex Buitrago**.
- “La voluntad de Arte de David O. Selznick en *Gone with the wind*”. **José Luis Caballero**.
- “Encuentros con “lo pictórico” en el *Faust* de Sokurov”. **María Enfedaque**.
- “Diferencias irreconciliables: *¡Átame!* y *Ocho apellidos vascos*”. **Carlos Javier García**.
- “La influencia del postmodernismo en el género western”. **Joaquín González Expósito**.
- “*La Jetée* de Chris Marker como experiencia estética. El problema de la observación fílmica”. **Rodrigo Roig Herrero**.
- “La representación de la belleza y el erotismo, la transgresión en el cine de Julio Medem, a propósito de *Habitación en Roma* (2010)”. **Victoria Sánchez**
- “Val del Omar: (des) acuerdos surrealistas”. **María del Carmen Molina**.
- “La relación entre cine y cómic”. **Israel Bachiller Blanco**.
- “*Transpotting 2*. Un lenguaje sobremoderno”. **Luis Espín Gómez**.
- “La construcción del personaje como identidad de autor en el cine de Martin Scorsese”. **Ernesto Taborda** y **Francisco José Gil**.

2.2.5. Historia

El Cine y la Historia han sido objeto de estudio y debate de 21 Ponencias, distribuidas fundamentalmente en 3 Mesas monográficas, en las que se han dado cita las relaciones entre el Cine y la Historia, la Memoria histórica y el Cine propagandístico.

- Cine e Historia:

La verdad de las películas históricas fue el punto de partida de la Ponencia presentada por **José Vidal Pelaz**; quien apuntó que las películas son expresiones ideológicas de la época en la que se producen; ¿hablan de historia las películas históricas? El pasado se ofrece como un escenario privilegiado en el que proyectar las frustraciones y problemas del presente.

La España franquista fue el tema de la ponencia presentada por **Aintzane Rincón** que se adentró en el desarrollismo a través de *Un rayo de luz* (Luis Lucia); y la de **Rafael Antonio Casuso y Manuel Jódar**, quienes analizaron el NO-DO como creador del imaginario franquista.

Por su parte, **Iris Pascual** estudió la historia de México como agente histórico a través de *La Ley de Herodes* (Luis Estrada); y **Coral Morera Hernández** mostró la Guerra Fría a través de las películas de James Bond.

Las recreaciones del pasado revelan una identidad más ajustada y contribuyen a aproximar al gran público; este fue el planteamiento de la Ponencia de **M^a de los Ángeles Sobaler**, que elaboró un detenido estudio de *Le retour de Martin Guerre* como soporte narrativo para la comunicación del conocimiento histórico de la vida cotidiana rural del siglo XVI.

Ponencias y Ponentes

- “¿Hablan del pasado las películas históricas?”. **José Vidal Pelaz**.
- “*Le retour de Martin Guerre* (1982): la historia de una impostura como marco de la vida cotidiana rural del siglo XVI”. **M^a de los Ángeles Sobaler**.
- “Aproximación al imaginario arquitectónico franquista a través del NO-DO: el caso de la ciudad de Jaén”. **Rafael Antonio Casuso y Manuel Jódar**.
- “Cincuenta años de historia de México: el cine como fuente y agente histórico en *La Ley de Herodes* (Luis Estrada, 1999)”. **Iris Pascual**.
- “El cine de ficción y el estudio del franquismo. Un análisis del relato desarrollista a través de la película *Un rayo de luz* (Luis Lucia, 1960)”. **Aintzane Rincón**.
- “El cine que vivimos peligrosamente: James Bond y la Guerra Fría”. **Coral Morera Fernández**.

- La memoria histórica:

Rubén Domínguez-Delgado y **María Ángeles López-Hernández** sacaron a la luz dos textos publicados en 1898, “Une Nouvelle Source de l’Histoire” y “La photographie animée, ce qu’elle est ce qu’elle doit être”, escritos por Boleslaw Matuzweski, que desvelan su importante y necesario papel en la preservación del patrimonio documental del cine. **Miguel Muñoz** exploró el cine como un instrumento evocador de la ausencia a través del director japonés Hirokazu Koreeda, en cuyos filmes se produce una evocación de los ausentes, a través del uso de depósitos de memoria, objetos que se cargan de significado, activando los recuerdos que los hacen presentes.

La reconstrucción cinematográfica de la memoria fue objeto de las Ponencias presentadas por **Teresa Álvarez**, que se adentró en la crisis Argentina de 2001 a través del documental; **María José Bogas**, que indagó en la reconstrucción cinematográfica del pueblo andaluz; **Ana Asión Suñer** escenificó lo que supuso la llegada de los estadounidenses a España a través de dos filmes: la alegría en 1953 con *¡Bienvenido Mister Marshall!* (L.G. Berlanga), y la realidad en 1974 con *Los nuevos españoles* (R. Bodegas). Por su parte, **Raquel Martínez** efectuó un retrato de la crisis económica española en los jóvenes de la generación perdida en *Hermosa Juventud* (J. Rosales); **Graciela Tissera** exploró la forma en que el cine representa y rescata diferentes pasados históricos; y **Cristina Martínez-Carazo** se adentró en la transnacionalidad del cine español y su dialéctica con la esencia puramente nacional que ha marcado históricamente la industria.

Ponencias y Ponentes

- “La llegada de los estadounidenses a España: de la alegría de *¡Bienvenido Mister Marshall!* (1953) a la realidad de *Los nuevos españoles* (1974)”. **Ana Asión Suñer**.
- “Retratos de la crisis económica en España: inmovilidad y la generación perdida en *Hermosa Juventud*”. **Raquel Martínez**.
- “Paco Cabezas y Gilles Paquet-Brenner: intersecciones de la memoria histórica en el cine”. **Graciela Tissera**.
- “El descubrimiento del valor documental del cine. Boleslaw Matuszweski in Memoriam”. **Rubén Domínguez-Delgado, María Ángeles López-Hernández**.
- “El cine español: de lo nacional a lo transnacional”. **Cristina Martínez-Carazo**.
- “La re-construcción cinematográfica de la memoria histórica del pueblo andaluz”.

María José Bogas.

- “Metáforas en el cine (o cómo el documental argentino ha construido la crisis de 2001)”. **Teresa Álvarez**.
- “El cine como evocación de los ausentes: memoria y presente fílmico en Hirokazu Koreeda”. **Miguel Muñoz**.
- “El reflejo en el cine del concepto de sueño americano en el marco de la sociedad ideal estadounidense y las grandes amenazas históricas sufridas desde su fundación”. **José Gabriel Lorenzo López**.
- “Aproximación a la metáfora zombi en el cine: de Halperin a Romero”. **Alberto Añón**.
- “*El último cuplé* (1957): un éxito internacional del franquismo”. **Ana María Velasco**.

- El cine propagandístico:

El cine como vehículo propagandístico y difusión de mensajes de carácter ideológico fue objeto de diferentes Ponencias.

Ponencias y Ponentes

- “Disonancias heroicas. Cine, propaganda y guerra en Colombia a inicios del siglo XXI”. **Carlos Mario Berrío**.
- “A *Broken Kingdom*’ Portrayed on Film: Representations of Belgium in American Propaganda Films in World War I (1917-1919)”. **David Morton**.
- “El NODO, de locución propagandística a imaginario social”. **José Luis Anta**.
- “El cine por primera vez: desde Tulio Hermil, hasta Grancolombia Films, 1913-1968”. **Yamid Galindo Cardona**.

2.2.6. Filosofía

11 Ponencias distribuidas fundamentalmente en 2 Mesas monográficas fueron objeto de interesantes reflexiones y debates: ¿El cine ilustra tesis filosóficas o es filosofía? La violencia en el cine como cuestión de ética y estética.

- Relación entre el cine y la filosofía:⁵

La mesa consistió en una reflexión compartida sobre la relación entre cine y filosofía. La principal conclusión fue –en palabras de **Sixto Castro**– que “hay una filosofía sobre el cine, en el sentido de que el cine puede estudiarse filosóficamente, y una filosofía del cine, en el sentido de que el cine hace una contribución propia, única e insustituible a la filosofía”. El cine, como mínimo, es filosofía en cuanto que ilustra tesis filosóficas que él mismo no elabora. Pero existe además una tesis más fuerte que también nos pareció plausible: el cine es él mismo una forma de filosofía, es decir, que la filosofía puede tomar la forma de cine o puede articularse cinematográficamente. Estas tesis de fondo fueron investigadas, por un lado, a través de la exploración de los contenidos filosóficos de películas como *Rope* (**Pablo Frontela**) y *Gattaca* (**Alfredo Marcos**), y, por otro lado, a través de la exploración cinematográfica de cuestiones ético-políticas, como la de la violencia (**Adrián Pradier**) y la del llamado sueño americano (**Gabriel Lorenzo**).

Ponencias y Ponentes

- “El cine como filosofía”. **Sixto J. Castro**.
- “La violencia en el cine: cuestiones de ética y estética” **Adrián Pradier**.
- “*Gattaca*: una reflexión filosófica sobre las antropotecnias” **Alfredo Marcos**.
- “La superioridad del superhombre y su perversión en *Rope*, de Hitchcock”. **Pablo Frontela**.
- “El reflejo en el cine del concepto de sueño americano en el marco de la sociedad ideal estadounidense y las grandes amenazas históricas sufridas desde su fundación”. **Gabriel Lorenzo**.

- Deleuze, Ricoeur, Nietzsche...

⁵ Transcripción de las conclusiones realizadas por el catedrático Alfredo Marcos, ponente en la Mesa 19.

Las ideas expuestas por Gilles Deleuze en *La imagen-tiempo* fueron el punto de partida de **Lucía Gloria Vázquez** para hablar de la perversión del deseo. **Omar Linares** se adentró en la mirada como reflejo existencial, el nihilismo de (ser) *Persona*. Lo real en el cine y el problema Nietzscheano de la ficción fue el motivo de la Ponencia de **Carlos Coy**. **Marta de Miguel** abordó el cine como agente emocional, forma de arte y de comunicación adherido a los avances tecnológicos que nos permite indagar en quiénes somos como colectivo y, sobre todo, como personas. **Alberto Baracco** planteó la hermenéutica de Ricoeur como modelo para el estudio del cine.

Ponencias y Ponentes

- “La imagen-tiempo Deleuziana como marco para el desarrollo de deseos perversos: temporalidades queer en *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001)”. **Lucía Gloria Vázquez Rodríguez**.
- “Film as Philosophy: Ricoeur’s Textual Model in Film”. **Alberto Baracco**
- “La mirada cinematográfica como reflejo existencial: El nihilismo de (ser) *Persona*”. **Omar Linares Huertas**.
- “Lo real en el cine y el problema Nietzscheano de la ficción. La filosofía del superhombre, ¿una cuestión de perspectiva moral?”. **Carlos Coy**.
- “El cine como agente emocional”. **Marta de Miguel Zamora**.
- “Una ecología cinematográfica”. **Carlota Frisón**

2.2.7. Comunicación

El cine es un poderoso instrumento para la comunicación, así quedó expuesto en las 12 Ponencias que, distribuidas fundamentalmente en 3 Mesas, fueron objeto de debate y estudio, acercándose a la investigación periodística como instrumento idóneo para reflejar los problemas sociales; pero también desde las siempre presentes relaciones que establece con la publicidad y, por supuesto, la educomunicación, dado que el cine es el formato idóneo.

- Reflejo de la sociedad y objeto de investigación:

Así lo expresaron los ponentes: **Ana Cea** hizo hincapié en el valor del cortometraje como soporte para reflejar los dramas sociales, centrando su estudio en la Tercera Edad a través del análisis de *Éramos pocos* (B. Cobeaga). La capacidad del séptimo arte para reflejar el perfil del periodista en España y su evolución fue el objeto del minucioso estudio de **Cristina San José**. La relación de la ficción con la comunicación política a través del narco-estado en México fue abordado por **Rebeca Ferreiro**. **Raquel Martínez** se adentró en la investigación periodística centrándose en un caso de saqueo histórico, a través del documental *Maqbara* (J. Rebollada). **María Monjas** analizó las fases que se establecen en la investigación periodística -pista, pesquisa, publicación, presión y prisión- analizando dos películas: *Spotlight* (T. McCarthy) y *La verdad* (D. Lee).

Ponencias y Ponentes

- “Drama social en clave de humor en el cortometraje de ficción español”. **Ana Cea**.
- “Evolución del perfil del periodista en el cine español (1942-2012)”. **Cristina San José**.
- “De la pista a la presión: las fases de la investigación periodística en el cine”. **María Monjas**.
- “Cuando el cine enmarca la política: *El Infierno* del narco-estado en México”. **Rebeca Ferreiro**.
- “Periodismo de investigación en formato audiovisual. El caso del documental *Maqbara*”. **Raquel Martínez**.

- Publicidad:

Las Ponencias presentadas hicieron hincapié en las estrechas relaciones entre el cine y la publicidad.

Ponencias y Ponentes

- “El cine como fuente de inspiración en la creatividad Publicitaria”. **Teresa Gema Martín Casado**.
- “La ciudad de Roma como imagen de marca en el cine: presencia y evolución en *Vacaciones en Roma, La dolce vita y La gran belleza*”. **Valeriano Durán Manso**.
- “Diversidad y publicidad comercial en el cine”. **Maite Martín Palomo y Matilde Fernández-Cid**.

- Educomunicación:

El cine es un poderoso medio de comunicación y, en consecuencia, idóneo para transmitir mensajes educativos, esa fue la principal conclusión extraída por los Ponentes.

Siguiendo las huellas de Tomás Valero en su proyecto Cine-Historia, **Amparo Plaza** analizó *Bienvenido Mister Marshall* (L.G. Berlanga) como un ejemplo que confirma el poder del cine para mostrar la España de los años cincuenta y las relaciones internacionales. Su enorme potencial como producto cultural y didáctico fue objeto de la Ponencia de **Marcelo Domínguez** quien a través de *Billy Elliot* (S. Dadry) y *La, La, Land* (D. Chazelle) mostró la capacidad del cine musical para educar la sensibilidad. **Fabio Berti** y **Silvia Fornari** abordaron el cine como objeto sociológico, siguiendo el proyecto *Socio-movies. Capire la società con il cinema*, que trata de comprender y enseñar la sociedad a través del cine. **Juan Carlos Fauvety** expuso la influencia del cine en los modos de comportamiento, formas de vivir y entender la realidad, y cómo al mismo tiempo el cine se nutre de ella.

Ponencias y Ponentes

- “Como alcalde vuestro que soy, os debo una explicación”. **Amparo Plaza**.

- “Educar la sensibilidad a través del cine: *La ciudad de las estrellas (La La Land)* y *Billy Elliot*, más allá de películas musicales”. **Marcelo Domínguez**.
- “Capire - e insegnare - la società con il cinema”. **Fabio Berti y Silvia Fornari**.
- “Las películas que cambiaron la vida”. **Juan Carlos Fauvety**.

2.2.8. Estudios culturales

13 Ponencias distribuidas en diferentes Mesas, han sido objeto de Estudios Culturales y de Género.

- Estudios culturales

Alberto Lena reflexionó sobre el papel que desempeña el contexto histórico en *La soga* donde su director, Alfred Hitchcock, y su productor, Sidney Bernstein, fueron testigos del holocausto. **César Federico Macías, Felipe Mera, Alfonso Vázquez**, analizaron la relación del cine con Guanajuato, escenario de importantes hechos históricos en el devenir de México. **José Luis Valondo** tomó como referencia *La vida de Brian* (T. Jones) para estudiar la crisis de la identidad británica tras Mayo del 68. **Francisco Herránz** aplicó el análisis Transaccional al cine a través de *Michael Clayton* (T. Gilroy).

Catalina González-Cabrera y Norma Arévalo analizaron cómo se representa la realidad social en el cine, la construcción de mensajes en los guiones sociales. **David Vicente Torrico e Ismael García Herrero** centraron su estudio en el rol de las instituciones ante el cambio climático. El impacto de las drogas en la sociedad y las relaciones que el cine establece con la realidad fue objeto de la ponencia presentada por **Elsa Ortiz**.

Ponencias y Ponentes

- “A la sombra del Holocausto: Sidney Bernstein, Alfred Hitchcock y *La soga (Rope, 1948)*”. **Alberto Lena**.
- “Representation of Money and its meanings in Frank Capra’s Films”. **Sina Vatanpour**.
- “The face of the Other”: Borders and Cosmopolitanism in *London River*”. **Ana Virginia López**.
- “El cine y Guanajuato: una historia por contar”. **César Federico Macías Cervantes, Felipe Mera Reyes y Alfonso Vázquez Pérez**.
- “Representación cinematográfica del rol de las instituciones ante el fenómeno del cambio climático”. **David Vicente Torrico e Ismael García Herrero**.
- “La realidad de la representación del consumo de drogas en el cine”. **Elsa Ortiz**.
- “La crisis de la identidad británica posterior a Mayo del 68 en la sátira fílmica. El caso de *La Vida de Brian*”. **José Luis Valondo**.
- “El marco del Análisis Transaccional aplicado al mundo del cine”. **Francisco Herránz**.
- “Guiones sociales vs la construcción de mensajes”. **Catalina González-Cabrera y Norma Arévalo**.

- Estudios de Género:

El análisis del colectivo femenino para repensar a las mujeres como protagonistas de su propia historia ha sido estudiado en diferentes Ponencias.

Matilde Peinado reflexionó sobre la imagen de la mujer que transmitió el noticiero NO-DO. **Marina Mon** efectuó una lectura psicoanalítica de la perversión femenina a través de *La Pianista* (M. Haneke). Un estudio del dialogo intercultural permitió a **Zara Razi** el acercamiento a otras culturas con la llegada de la mujer al cine iraní. **Guadalupe Sánchez Álvarez** indagó en cómo el exacerbado machismo transmitido en el período de “cine de oro mexicano” consolidó una imagen abnegada de la mujer que promovía su naturaleza casi animal.

Ponencias y Ponentes

- “De la invisibilidad al protagonismo: la mujer como objeto de discurso en el No-Do”. **Matilde Peinado**.
- “La aparición de la mujer en el cine iraní: sus retos y sus logros”. **Zara Razi**.
- “Acerca del debate sobre la perversión femenina. Una lectura en clave psicoanalítica del film: *La Pianista* de Michael Haneke (Austria/Francia, 2001)”. **Marina Mon**.
- “Sara García *la Abuelita del Cine Mexicano* ¿Entretenimiento o proyección?” **Guadalupe Sánchez Álvarez**.

2.2.9. Literatura y Poética

Las estrechas relaciones del cine con la literatura quedaron reflejadas en 16 Ponencias en las que se reflexionó y debatió sobre los procesos de adaptación, las reflexiones en torno a la escritura cinematográfica, las relaciones entre el cine y la poesía, etc.

- Adaptaciones

En la adaptación libre se detuvieron: **Susana Gil-Albarellos** que se sumergía en *La novia* (P. Ortiz), una revisión de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca; **Adrián Tomás Samit** y **Gwon Ho-jong**, con un acercamiento hacia la infidelidad necesaria a través de las diferentes reinterpretaciones de *Madame Bovary*. **Jorge Villa** trabajó en la transformación del libreto teatral en guion cinematográfico en *¡Ay, Carmela!* texto teatral de José Sanchis Sinesterra a partir del que Carlos Saura y Rafael Azcona escribieron el guion, para incidir en su importancia como pretextos, guía e inspiración (poética) de dos objetos artísticos definitivos, obra representada y película.

Michele Ardon estudió la adaptación de *Ciudad de M* (O. Malca), filme que señala el paso de la violencia política a la social en la sociedad limeña.

Ponencias y Ponentes

- “*Bodas de sangre* revisitada: a propósito de *La novia*, de Paula Ortiz”. **Susana Gil-Albarellos**.

- “La violencia urbana en *Ciudad de M* de Oscar Malca: de la obra ficcional al texto fílmico”. **Michele Ardon**.
- “La infidelidad necesaria. Convergencia analítica entre textualidad y estadística partiendo de *Madame Bovary* y sus reinterpretaciones cinematográficas”. **Adrián Tomás Samit y Gwon Ho-jong**.
- “El Cine es narración: ¡Ay, *Carmela!*, historia de dos textos y una traición (Aproximación al estudio de la transformación del libreto teatral en guion cinematográfico)”. **Jorge Villa**.
 - “Análisis intertextual de la adaptación fílmica de *La Religieuse* (Denis Diderot, 1796) a través de las adaptaciones cinematográficas de Jacques Rivette (1966) y Guillaume Nicloux (2013)”. **Ana Quiroga Álvarez**.
 - “Out on the Street: Film and/as Theater in the Era of Post-cinematic Reproduction”. **Terri Ginsberg**.

-El cine como escritura:

Lourdes Monterrubio señaló las características estéticas del *filmeur* (filmación como experiencia de la realidad) en la obra de Alain Cavalier y Joseph Morder. **Zahra Tavassoli** relacionó la esencia mitológica de la literatura realista y el legado de Bazin con el cine de Jaques Rivette, en especial, *La belle noiseuse*. **Serena Russo** se adentró en el discurso poético en el cine de Víctor Erice. **Denis Brotto** estudió la *letra* presente en el cine de Olmi, Bellocchio y Gaglianone. **Luz Marina Ortiz** planteó la *flânerie* como una actitud ante la vida que marca la actividad creativa del artista, centrándose en el caso del cineasta José Luis Guerin. **Cristina Martínez Torres** se introdujo en la vanguardia de los años veinte a través un texto de Francisco Ayala, “Indagación del cinema”. También se adentra en las vanguardias **Carmen Molina Barea**, concretamente en el contexto artístico surrealista del cineasta José Val del Omar, estableciendo un diálogo creativo con Artaud, Dali, Buñuel.....

Ponencias y Ponentes

- “The stream of consciousness from literature to cinema. The works of Ermanno Olmi, Marco Bellocchio, Daniele Gaglianone”. **Denis Brotto**.
- “Myth and genealogy: the flight of Icarus through Balzac, Bazin and late Rivette”. **Zahra Tavassoli**.
- “José Luis Guerin: ¿Un artista *flâneur*?”. **Luz Marina Ortiz Avilés**.
- “*El Sur* de Víctor Erice-El cine como discurso poético”. **Serena Russo**.
- “*Le filmeur*: la filmación como experiencia de la realidad. Alain Cavalier y Joseph Morder”. **Lourdes Monterrubio**.
- “La vanguardia cinematográfica de los años 20 a través de la obra *indagación del cinema* de Francisco Ayala”. **Cristina Martínez Torres**.
- “Val del Omar: (des) acuerdos surrealistas”. **Carmen Molina Barea**.

- “La poética y la apariencia del mundo en *Vivre sa vie* de Jean Luc Godard y *Emporte-moi* de Léa Pool. De un maestro y su discípula”. **Benito Martínez Vicente**.

-Cine y poesía

Cine de prosa o de poesía, sus relaciones e interferencias, fueron objeto de 2 Ponencias.

- “Poesía y cine. Los poetas y el cine”. **Eduardo Alonso Franch**.
- “Cine y Poesía: ¿Relaciones obvias? Una exploración por esas intertextualidades recurrentes en la cinematografía mundial y nacional”. **Alfredo Tamayo**.

2.2.10. Ensayo Documental

3 Ponencias han dejado constancia del Ensayo documental, el formato que más parece acercarse a la vida del cineasta: **Luis Deltell** estudió la forma que tiene de representar el yo, un modelo de enunciación fílmica que se centra principalmente en la intimación del tema de la obra, más que en la presencia física o simbólica del autor. En este sentido **Isabel Arquero** estudió el documental de Mercedes Álvarez, *Mercado de frutos* como un reflejo de la crisis económico-social y la crisis de la representación cinematográfica. **Fernando Luque Gutiérrez** eligió a Chris Marker y sus relaciones con el digital como uno de los máximos exponentes del ensayo fílmico caracterizado por su carácter autorreflexivo y metacinematográfico.

Ponencias y Ponentes

- “Tipología del ensayo audiovisual en el cine de Mercedes Álvarez”. **Isabel Arquero**
- “El ensayo audiovisual como formas del yo”. **Luis Deltell**.
- “La herida sin cuerpo: consideraciones sobre la imagen digital en el cine de Chris Marker”. **Fernando Luque Gutiérrez**.

2.3. MESAS REDONDAS: CONVERSACIONES DE CINE

Articuladas bajo el lema *Conversaciones de cine* tres Mesas redondas cerraron las tardes del segundo y tercer día del Congreso, creando un foro de discusión sobre el cine y su situación en el siglo XXI. Se cumplía así uno de los objetivos fundamentales: provocar un encuentro entre profesionales y teóricos.

Teóricos y cineastas fueron críticos con la industria, aunque se mostraron optimistas ante el futuro del cine. Están de acuerdo en que las esperanzas de un futuro económico de pleno desarrollo para este arte son muy limitadas y coinciden en que esa precarización económica está instalada en casi cualquier ámbito de la sociedad española. Aún así expresaron su confianza en que el séptimo arte superará la crisis actual como ha ocurrido en otras ocasiones.

2.3.1. Primera: *Cine, Teatro y Literatura*

Para debatir sobre *Cine, Teatro y literatura* contamos con la presencia de Bernardo Sánchez Salas (profesor de la Universidad de la Rioja y Premio Max de Teatro por la Adaptación de *El verdugo*), Juanjo Villanueva (Director de escena), Raúl Hernández Garrido (Autor teatral), Marga del Hoyo (Profesora del ESAD y especialista en dramaturgia contemporánea), Javier J. González (Profesor de la UNIR; Crítico teatral; Especialista en literatura dramática, cine). Actuó como coordinador de la Mesa Daniel Lovecchio (Productor y Director teatral).

Introdujo la Mesa **Daniel Lovecchio** con una reflexión sobre las experiencias y vivencias teatrales vinculadas a personajes y puesta en escena que sostienen de manera esencial el hecho teatral latiendo junto al acto de la representación del sujeto en la escena. Hizo hincapié en que Teatro y Cine viven mediaciones diferentes y constituyen actos creadores significativamente similares a la vez. Podría decirse que ambas disciplinas encarnan la duplicidad de lo único. Refieren y enfocan sus diferencias para afirmar una identidad.

Javier G. Martínez se trasladó a los orígenes del cine para apuntar la deuda que tiene con la literatura dramática, una forma de discurso que se transmite a través de la técnica escénica (perspectiva, movimiento, disposición, una forma de narrar), dramática (temas, conflictos, estructura) e interpretativa. Pero a su vez el teatro toma del cine el concepto de montaje. Sin duda fue la más importante lección que el teatro aprendió del cine: la aplicación del montaje como principio constructivo.

La aparición del invento de los hermanos Lumière vaticinó la muerte del teatro bajo el pensamiento de que el cine podía representar mejor lo que se mostraba en escena. Sin embargo, esto, en lugar de asesinar al teatro, lo hizo libre, pudiendo experimentar como nunca lo había hecho antes. Pasado el gusto por la novedad, se cae en la cuenta de que el cine supone la vuelta al naturalismo; mientras que el teatro huía del naturalismo, es más, define su objetivo más bien por la antítesis al naturalismo.

Ahondando en lo apuntado por Martínez, **Raúl Hernández Garrido** señala que al plantearnos el interrogante *Qué es el cine* surge la cuestión de la relación entre cine y teatro, la cercanía engañosa de ambas disciplinas, formas diegéticas que articulan el relato a través de acciones, se rastrea en los orígenes del cine y su gran influencia del teatro burgués del siglo XIX. Pero también cuando el cine comienza a crear formas de expresión específicas empieza a contaminar a las formas teatrales más rupturistas. Precipita el constructivismo de Meyerhold, el rechazo de las formas de Brecht y curiosamente, influye sobre Eisenstein que crea una de las filmografías más innovadoras, proviniendo precisamente del teatro de vanguardia. Sin embargo cine y teatro viven existencias separadas y rara vez se comprenden. Y añade Hernández Garrido: “La brecha entre teatro y cine quizá nos esté hablando de la crisis de la representación en lo cinematográfico, que no busca en el teatro su verdadera naturaleza, sino que sólo ve en lo dramático un torpe remedo de lo cinematográfico”. Por otra parte, la otra crisis, la que sufre ese teatro que es algo más que un "cine

hecho en un escenario"; que se basa en la desconfianza del texto y el secuestro de lo que ha sido siempre el hecho nuclear del teatro: el dilema que plantea el conflicto, que no es otro que el del problema de la identidad del sujeto, que en las formas extremas del teatro ha fracasado, entregado a una ceremonia de lo real que finalmente acaba como culto a lo siniestro.

Marga del Hoyo propuso una interesante reflexión acerca de la relación del espectador con la ficción de la violencia, a partir de la comparación y el diálogo entre la escena y el cine. ¿Cómo nos relacionamos con la escenificación de los actos violentos, en el aquí y ahora de la puesta en escena? ¿Y cómo lo hacemos cuando asistimos a esa representación aceptando la ficcionalidad de lo cinematográfico? La paradoja está servida: el espectador del cine, plenamente consciente de la mentira del acto violento, situado en una posición de cercanía a los "trucos" escénicos, y sabiendo que el actor -herido, asesinado en escena- saldrá al cabo de un rato a saludar, se incomoda ante la cercanía del horror. Por su parte, el espectador de cine se enfrenta a una recreación del acto violento con una mayor dosis de "realismo" que en el teatro, en la mayoría de las ocasiones; sin embargo, la distancia en la recepción es mayor, y la aceptación de la tortura, el crimen o el horror es notablemente más cómoda.

A partir de los ejemplos de dos directores (Calixto Bieito en la escena, Quentin Tarantino en la pantalla), dejamos abierto el debate sobre ambos códigos estéticos y ficcionales, tan cercanos y tan dispares en algunos aspectos.

2.3.2. Segunda *El cine en los medios de comunicación hoy*

La segunda Mesa redonda estuvo compuesta por: Joan Álvarez (Director Academia de Cine), Agustín García Matilla (Catedrático de Comunicación Audiovisual y Decano Facultad CC. Sociales, Segovia, UVA), Javier Castán (Director de la Cátedra de Cine. Decano Facultad Filosofía y Letras, Valladolid, UVA); Carlos F. Heredero (Director Caimán Revista de Cine. Profesor de la ECAM y la ESCAC), Julio Pérez Perucha (Presidente Asociación Española de Historiadores de cine), Angélica Tanarro (Periodista). Actuó como coordinador de la Mesa, Javier Angulo (Director Seminci).

Los participantes hicieron especial hincapié en la pérdida de presencia del arte cinematográfico en los medios de comunicación. **Julio Pérez Perucha**, refiriéndose al papel que juega en esto la crítica cinematográfica, señaló que de lo que se trata es de hacer un análisis de la película que ayude a crecer al espectador. **Carlos Heredero** dejó constancia de las dificultades por las que atraviesa este sector y lamentó la constante reducción del espacio dedicado al cine en los medios generalistas. En ese sentido, **Javier Castán** dejó claro que son las televisiones como influyentes grupos de comunicación, principalmente Atresmedia, Mediaset y Movistar+, las que impulsan y dirigen el tipo de proyecto o de película que van a apoyar financieramente, por lo que la independencia creativa no está garantizada. **Javier Angulo** quiso hacer una llamada de atención en los

cambios que se están produciendo a todo nivel: “Ese maremoto que se avecina a partir de las nuevas tecnologías y el avance de las nuevas formas de contar y distribuir el cine, quizá ha podido influir ya en la forma de rodar, editar y realizar la postproducción. ¿Qué queda del cine convencional?”

Todos los expertos verbalizaron su petición de una mayor proyección social para el cine, y no negaron la triste realidad de que a los poderes públicos les interesa muy poco que haya un cine libre, subvencionado de forma adecuada y sin cortapisas para que los ciudadanos se formen en un audiovisual no mediatizado por los intereses económicos y corporativos.

Joan Álvarez se refirió a la necesaria bajada del IVA –del 21 al 10%- en las entradas de las salas de cine, que el Gobierno ha manifestado que concederá durante 2018. Esto podría provocar que la industria del cine en España, con el incremento probable de las recaudaciones en taquilla, accediera o se acercara a los niveles de producción, protección y presupuesto por película de países como Francia, que considera al audiovisual uno de sus sectores estratégicos. **Javier Castán** vinculó estas dificultades con la crisis general que sufre la cultura, cada vez más confundida con el ocio, o incluso sometida a él. Abogó por la necesidad de recuperar la visión en la sala oscura, porque su capacidad de fascinación sigue viva. “El problema con el que nos encontramos es que aproximadamente la mitad de los estudiantes de instituto no han visto jamás una película en una sala cinematográfica”. Incidió en el escaso interés que suscita el cine y en general la cultura en los medios de comunicación y en las instituciones educativas. Expuso las presiones que en su ámbito universitario se reciben para recortar los itinerarios formativos dedicados al estudio y análisis del séptimo arte, y en cuanto a los medios de información se detuvo en el caso del diario “El País” que dedica amplios apartados a la información deportiva (tanto diaria como en suplementos semanales) mientras que al cine y la cultura le dedica una atención cada vez menor.

Finalmente **Agustín García Matilla** destacó que el proyecto de alfabetización audiovisual en los programas educativos del que forma parte, está elaborando una propuesta para los poderes públicos que contribuirá a que los futuros espectadores reclamen el espacio que ahora mismo se le niega al cine en los medios de comunicación.⁶

⁶ Promovido por la Academia de Cine de España, la Escuela de Cinematografía de la Comunidad de Madrid ECAM, la Unión de Cineastas, la Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de Comunicación UVa, la Consejería de Cultura del Gobierno de Aragón, en representación de los diversos sectores de la cultura y la educación en España.

2.3.3. Tercera: ¿Hacia dónde va el cine? ¿Se están produciendo sustanciales en el lenguaje?

La última Mesa redonda estuvo compuesta por: Esteve Rimbau (Director de la Filmoteca de Cataluña, Profesor de Comunicación Audiovisual, UAB); Fernando Colomo (Director de cine); Arantxa Aguirre (Directora de documentales), Rubén Alonso (Director de cine y publicidad) y actuó como moderador de la Mesa Alberto Úbeda-Portugués (Escritor y crítico cinematográfico).

Todos los convocados expresaron su convencimiento de que con el digital se están produciendo cambios, sino directamente en el lenguaje sí en los modos de recepción y producción.

Fernando Colomo afirmó que el cine ha cambiado mucho desde que se ha impuesto el formato digital con respecto a la dinámica de trabajo del celuloide. **Arantxa Aguirre** manifestó que gracias a la facilidad de grabación (incluidos teléfonos móviles) se están produciendo ideas muy interesantes y es preciso apoyar esas iniciativas que aportan frescura y talento al audiovisual. Estamos viviendo, dice la cineasta, un momento histórico caracterizado por el hecho de que cada ciudadano es hoy un creador de cine en potencia, porque todos llevan una pequeña cámara encima en su teléfono. “Esto terminará afectando a nuestro oficio”, vaticinó.

Para **Colomo** “El cine se ha abaratado y ha generado una saturación en el espectador. Seguramente se nota ya en que hay una obsesión porque todo tiene que ir muy rápido y eso está cambiando el modo de hacer”. Finalmente, el también director **Rubén Alonso** se mostró convencido de que los cambios en el cine “son más modas que auténticas transformaciones. El lenguaje del cine creó la narrativa que aún hoy utilizan todos los que se enfrentan al reto de contar una historia”.

Tanto **Aguirre** como **Colomo** opinaron que el acceso a los formatos digitales ha cambiado no sólo la manera de hacer cine, sino incluso los contenidos. **Rubén Alonso** se declaró abierto a cualquier modalidad o formato que le permita seguir realizando su obra. En consecuencia, **Alberto Úbeda-Portugués** reclamó un cambio profundo en las políticas culturales gubernamentales, y más concretamente en el cine, rechazando el elitismo y los privilegios corporativistas del *establishment* ideológico.

Esteve Rimbau alertó de la urgente necesidad de conservar el material audiovisual, ya que se corre el riesgo de perderlo: los filmes digitales se pueden eliminar con mayor facilidad. La producción en 35 mm., señaló, es muy costosa ya que en España han desaparecido los laboratorios; no existe un soporte de conservación adecuado. ¿Cómo se pueden conservar? Ya en las primeras décadas del cine, en otro momento de revolución técnica, como fue el paso del cine silente al sonoro se perdió el 80 % del cine rodado. En estos años que vivimos de revolución de formatos y cambios vertiginosos de la era digital, el riesgo de desaparición de los materiales audiovisuales es aún mayor. “Sabemos que el celuloide puede durar hasta 200 años o más. Pero en el caso de los soportes digitales no sabemos qué ocurrirá más allá de los 15 años”. La incertidumbre está llevando a las grandes compañías norte-

americanas a realizar copias analógicas de sus nuevas creaciones justamente para garantizar su preservación. “Esto afectará al canon cinematográfico del futuro. Se va a producir un corte en las películas que lograrán sobrevivir al paso del tiempo y muchas de las digitales desaparecerán”.

2.4. CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas hemos tratado de dar cuenta de las valiosísimas opiniones de Conferenciantes, Ponentes y Mesas redondas (en las que se han dado cita profesionales y académicos), cumpliendo así con nuestros objetivos: reunir a todas las disciplinas de las Ciencias Sociales y Humanas para reflexionar sobre la naturaleza y esencia del cine y provocar un acercamiento entre la universidad y la profesión.

Llegados a este punto se trataría de enumerar las ideas que se derivan de la pregunta que ha dado título al Congreso *¿Qué es el cine?* y ofrecer unas conclusiones. Pero ese crisol de realidades capaz de absorber y reflejar todas las artes, lejos de conducirnos a la conclusión final, lo que hace es desplegarse hacia una galaxia de sentidos que nos lleva a adentrarnos de nuevo en la cuestión.

No hay duda de que en este encuentro han tenido lugar interesantes reflexiones y debates que nos han hecho crecer y creer un poco más en el cine, pues como apuntaba el cineasta Gonzalo Suárez, que puso el broche final al Congreso: *El cine dota de sentido a la existencia o ayuda a creer en ese fingimiento*.

A modo conclusivo, rescatamos algunas respuestas de los participantes a la interpelación planteada en el Congreso y que articulamos alrededor de tres grandes temas: *¿Qué es el cine?* *¿Hacia dónde va el cine?* *¿Se están produciendo cambios sustanciales en el lenguaje con el definitivo asentamiento del digital?* Mención aparte y consecuencia de esta última premisa, merece uno de los temas surgido en el Congreso: la urgente necesidad de conservar el patrimonio cinematográfico, ya que con los nuevos soportes digitales corre el peligro de extinguirse.

¿Qué es el cine?

- La pregunta no es ¿qué es el cine? sino ¿qué es la realidad? Con el cinematógrafo, la realidad metafísica, se coloca a nivel de la mirada empírica. La impresión de realidad es un modo de sentir pero también intelectual. Ambos son aspectos de un solo acto (Luis Martín Arias).

- El fin del cine es registrar el tiempo que encarna la vida (César Goyes).

- El estadio del espejo, la escena primordial y el fantasma constituyen el *fundamento* de la teoría del espectáculo cinematográfico [Martín Arias, 2008]. La puesta en escena gravita sobre algo que polariza la actuación de los personajes y sugiere situaciones que desbordan el campo de la representación... la eficacia del cine radica muchas veces en la adecuada articulación de dos espacios enfrentados: lo visible y lo invisible, campo y fuera de campo (Manuel Canga).

-El cine es un medio o forma de arte y de comunicar adherido a los avances tecnológicos que nos permite escudriñar quienes somos como colectivo y, sobre todo, como personas (Marta de Miguel Zamora).

- *El cine de por sí es imaginario, industria de lo imaginario* [Morin, 1972], y lo es doblemente: como imaginación, invención; pero también como cámara de eco del imaginario colectivo, soporte y polea de transmisión de las representaciones sociales.... narra los testimonios a través de los que exploramos con la mirada en el río de la historia de los seres humanos para, finalmente ofrecernos una explicación de qué es la vida [Imbert, 2010] (Zhu Runju).

-La naturaleza del cine ha creado uno de los más sólidos medios de expresión inventados por el hombre. Habría que configurar una epistemología de la mirada que permita ver cómo el cine ha contribuido a reflejar el modo en que el ser humano utiliza la mente para construir la lógica con la que interpreta y representa la realidad (Pilar San Pablo).

- El cine es en sí mismo una forma de filosofía, es decir, que la filosofía puede tomar la forma de cine o puede articularse cinematográficamente (Alfredo Marcos).

Hay una filosofía sobre el cine, en el sentido de que el cine puede estudiarse filosóficamente, y una filosofía del cine, en el sentido de que el cine hace una contribución propia, única e insustituible a la filosofía (Sixto Castro).

-El cine es Godard, porque además de hacerlo lo explica; nos lleva a presenciar la historia del cine, desde lo estético y lo antropológico: sus películas conllevan una experiencia estética, un planteamiento teórico (sobre el cine) y una visión sociopolítica del mundo en que vivimos (Natalia Cañaverl).

La fascinación del primer plano, el rostro humano.

-Ningún arte nos ha acercado tanto al misterio del rostro humano como el cine (con esos primeros planos enormes). Por eso “tiene que ver con la fascinación y con la apertura a un universo de encantamiento. (Martín Garzo)

-El cinematógrafo sale de la feria y se convierte en eso que llamamos cine cuando llega el primer plano. Su poder cautivador -ese gran primer plano en el que un rostro bello y brillante invade la pantalla de nuestra percepción tapando todo fondo, incluso volviendo imperceptibles los marcos mismos del encuadre- procede de su capacidad de suscitar la primera imago.... aquella que, para el bebé -fuera niño o niña-reunió todas las fuentes de la satisfacción y el placer a la vez que las asoció con el rostro de su madre. Una imago que el bebé no podía disociar de sí mismo, porque su yo se había configurado por identificación en ella.... quien contuvo el caos que experimentaba en su ausencia. (González Requena)

El audiovisual y la televisión forman parte del cine, pero no son el cine.

-Existe un modo de hacer propiamente cinematográfico que no debe confundirse con lo audiovisual (Jean-Michel Frodon).

- El cine nos ofrece imágenes que están fuera, en un proyector, en un disco o en un servidor y las proyecta en una pantalla, y la televisión nos ofrece una pantalla donde ya están las imágenes impresas o contenidas y las expande afuera (Gonzalo Suárez)

- El cine está renunciando a su poder expresivo para sumergirse en las garras de la televisión fagocitada por el poder económico. Quiere complacer a la televisión tratando los mismos temas y argumentos, con similares recursos narrativos: nada de elipsis, pues son un peligro. Nada de los tiempos muertos que caracterizaban al cine de autor en el pasado” (Mario Brenta).

¿Hacia dónde va el cine?

-El cine moderno liberado de los paradigmas normativos puede renunciar a seguir formando parte del modelo industria y cultural y convertirse en una experiencia estética. Comprender cómo se puede concebir el cine dentro de la propia cinefilia, dentro del propio discurso, de su génesis -un ejemplo sería La Jetee de Cris Marker: cine de la inacción, planos fijos, de objetos- para crear una historia del cine entendido no como una historia de las formas, sino como una historia de los sentimientos (Rodrigo Roig Herrero).

-Hay que reivindicar la figura del guionista. Sin el guion las películas no existen. En un tiempo en el que se santifica la técnica y la tecnología, es preciso insistir en la necesidad de las historias y la figura del guionista que, inexplicablemente, se le relega en la autoría de las películas. Ese estado de cosas se ha invertido en las series de televisión: los guionistas son que construyen las historias, los directores van cambiando según el episodio o la temporada. (Gonzalo Suárez)

-Con las nuevas formas de ver el cine se está perdiendo el misterio de la sala oscura. Hay que ver el cine en pantalla grande y en la oscuridad. “El cine supone la apertura a un mundo de ensueño y necesita de un lugar separado del mundo real” (Martín Garzo).

-La revolución digital y el avasallamiento de imágenes no es posible mitificar como se podía hacer en otras épocas más *lentas* (Gonzalo Suárez)

- Es necesario recuperar la visión en la sala oscura, porque su capacidad de fascinación sigue viva. *El problema con el que nos encontramos es que aproximadamente la mitad de los estudiantes de instituto no han visto jamás una película en una sala cinematográfica* (Javier Castán).

- ¿Qué es el cine hoy? el lenguaje perdido de la realidad. ¿Y qué será el cine mañana? Espero que sea el lenguaje recobrado. (Mario Brenta)

- Hay que volver a lo que el cine siempre ha sido, porque “fuera de la experiencia no hay nada” (Jean Michel Frodon).

Crisis del cine y la cultura en general

-La cultura se confunde cada vez más con el ocio, o incluso está sometida a él. El ámbito académico sufre presiones para que recorte el estudio y análisis del séptimo arte. En cuanto a los medios de información se detuvo en “El País” que dedica amplios apartados a la información deportiva y al cine y la cultura le dedica una atención cada vez menor (Javier Castán).

-Existe un proyecto de alfabetización audiovisual en los programas educativos cuya propuesta que contribuirá a que el espectador reclame un espacio en los medios de comunicación al cine, que ahora mismo se le niega (Agustín G. Matilla).⁷

Crisis en la industria del cine español.

-Constante reducción del espacio para el cine en los medios generalistas. (Carlos F. Heredero).

-Apenas consigue independencia creativa ya que está impulsado por grandes grupos de comunicación -Atresmedia, Mediaset y Movistar+ (Javier Castán).

-La necesaria bajada del IVA -del 21 al 10%- en las entradas de cine (el Gobierno ha manifestado que concederá en 2018) y el probable incremento de recaudación en taquilla podría provocar que la industria del cine se acercara a los niveles de producción, protección y presupuesto por película de Francia, que considera al audiovisual uno de sus sectores estratégicos (Joan Álvarez).

-Es urgente un cambio profundo en las políticas culturales gubernamentales, y más concretamente en el cine, rechazando el elitismo y los privilegios corporativistas del *establishment* ideológico (Alberto Úbeda-Portugués).

¿Se están produciendo cambios sustanciales en el lenguaje con el definitivo asentamiento del digital?

Necesidad urgente de conservar el material audiovisual. Los laboratorios han desaparecido y los filmes digitales pueden perderse con mayor facilidad.

- Los laboratorios han desaparecido, no existe en España un soporte de conservación adecuado. *Sabemos que el celuloide puede durar 200 años o más. Pero en el caso de los soportes digitales no sabemos qué ocurrirá más allá de 15 años* (Esteve Riambau).

Revolución de formatos, nuevos modos de producción, distribución y exhibición.

-La sensación de desconcierto y peligro en la actualidad son similares a los que se produjeron con la llegada del cine sonoro, después con el color y más tarde con la televisión. Retos a los que el cine tuvo que adaptarse y ocurrirá igual ahora. (Jean Michel Frodon)

-Ese maremoto que se avecina a partir de las nuevas tecnologías y el avance de las nuevas formas de contar y distribuir el cine, quizá ha podido influir ya en la

⁷ Promovido por Academia de Cine de España, Escuela de Cinematografía de la Comunidad de Madrid ECAM, Unión de Cineastas, la Facultad de CC Sociales, Jurídicas y de Comunicación UVa, Consejería de Cultura Gobierno de Aragón.

forma de rodar, editar y realizar la postproducción. ¿Qué queda del cine convencional? (Javier Angulo)

- Gracias a la facilidad de grabación (incluidos teléfonos móviles) se están produciendo ideas muy interesantes y es preciso apoyar esas iniciativas que aportan frescura y talento. Estamos viviendo un momento histórico, que terminará afectando a nuestro oficio: cada ciudadano es hoy un creador de cine en potencia, lleva una pequeña cámara encima. (Aranxa Aguirre).

Capacidad del séptimo arte para adaptarse a los cambios y sobrevivir, más allá de unas dificultades.

- Todos expertos convocados por el Congreso Internacional estuvieron de acuerdo en las limitadas esperanzas de un futuro económico de pleno desarrollo para el cine.

- Expresaron su confianza en que el séptimo arte superará la crisis actual como ha ocurrido en otras ocasiones.

- *El cine nunca ha dejado de ser un moribundo.* Los pronósticos sobre la muerte del cine le acompañan desde su nacimiento, ya los hermanos Lumière vaticinaron que su invento no tendría futuro (Frodon).

PARTICIPANTES

UNIVERSIDADES Y PAISES

Han participado 58 Universidades y 175 Ponentes.

-Profesores -catedráticos, doctores- e investigadores de 58 Universidades:

30 Universidades extranjeras, procedentes de Norteamérica -Estados Unidos y Canadá-, Latinoamérica -Brasil, Colombia, Ecuador, México, Venezuela-, Europa -Belgica, Francia, Gran Bretaña, Italia y Portugal- Asia -Corea del Sur- y África -Egipto-.

28 Universidades españolas.

CANADA

University Toronto

Temenuga Trifonova York (Profesora de Cine)

ESTADOS UNIDOS (Arizona, Carolina, California)

Arizona State University

Carlos Javier García Fernández (Professor of Spanish Literature and Film Studies. College of Liberal Arts and Sciences. School of International Letters and Cultures.

Clemson University (Carolina del sur)

Graciela Tissera (Associate Professor Spanish)

University of California

Cristina Martínez-Carazo Professor Department Spanish, Portuguese.

BRASIL

-Universidad Salvador (Laureate – Brasil)

Vanessa Brasil (Profesora universitaria. Unifacs)

-Universidade Federal do Maranhão

Miguel Angel Lomillos García (Profesor Adjunto)

COLOMBIA

-Universidad Agustiniana (Bogotá DC)

Yamid Galindo Cardona (Docente. Programa Cine y Televisión Universitaria Agustiniana.

-Universidad Nacional de Colombia

Julio César Goyes (Profesor)

-Universidad de Antioquía (Medellín)

Wilson Orozco (Profesor)

-Universidad de los Andes (Bogotá)

Alessandra Merlo (Profesor asociado PhD Teoría de cine - Paris III)

-Universidad de Manizales

Carlos Fernando Alvarado Duque (Profesor; Periodista)

ECUADOR**-Universidad del Azuay (Cuenca-Ecuador)**

Catalina González-Cabrera / Norma Arévalo (Profesora de Comunicación)

MÉXICO**-Universidad de Guadalajara**

Rebeca Ferreiro González (Doctoranda-Profesora)

-Universidad de Guanajuato

César Federico Macías Cervantes, Felipe Mera Reyes y Alfonso Vázquez Pérez (Investigadores)

-Universidad de Medellín

Carlos Mario Berrío Meneses (Docente investigador, C.A.P.; U.C.M.)

-Universidad Veracruzana

Guadalupe Sánchez Álvarez (Investigadora Doctora)

VENEZUELA**-Universidad Nacional Experimental de las Artes (Caracas)**

Noel Padilla Fernández (Profesor; Documentalista)

-Universidad Central de Venezuela. Universidad Bolivariana de Venezuela.

Alfredo Tamayo Álvarez (Profesor, Comunicación social)

BÉLGICA**-University Korte Meer 1 Gent**

David Morton (Centre for Cinema and Media Studies Ghent)

FRANCIA**-Universidad Charles de Gaulle, Lille3**

Sina Vatanpour (Maitre conférences)

-Université Paul Valéry (Montpellier)

Michele Ardon (Enseignant chercheur)

Monique Carcaud Macaride (Professeur partenaire de BFA, Pékin)

Marion Poirson-Dechonne (Maître de conférences HDR)

-Université de Nîmes

Jean-Louis Brunel (Member of IIS, GRES)

GRAN BRETAÑA

-University of Kent, Canterbury

Zahra Tavassoli Zea (Associate Lecturer Film and Modern Languages)

-University of London.

Marcos Centeno Martín (Lecturer in Film Studies. Department of Japan and Korea)
SOAS.

-Universidad de Strathclyde (Glasgow, Escocia)

Raquel Martínez Marín (Profesora, Doctoranda. Dpto Español)

ITALIA

-Università degli Sudi di Padova

Denis Brotto (Professore Ricercatore)

Mario Brenta (Profesor)

-Università degli Studi di Siena

Fabio Berti, Silvia Fornari (Professore Associato Sociologia).

-University degli Sudi di Torino

Alberto Baracco

-Università degli Studi di Udine

Francesco Federici (Ecole supérieure d'art Nord-Pas Calais, Dunkerque/Tourcoing,
France/ Italie)

PORTUGAL

-Universidad de Évora

Antonio Julio Andrade Rebelo

COREA DEL SUR

-Universidad Nacional de Gyeongsang (Jinju).

Gwon Ho-jong (Director Dpto. Convergencia Cultural)

Adrián Tomás Samit (Doctorando Negocios Cultura Digital)

-EGIPTO

El Cairo. American University

Terri Ginsberg (Profesor y Director de cine)

UNIVERSIDADES ESPAÑOLAS

-Universidad Autónoma (Madrid)

Marcelo Domínguez Rodrigues Moreira (Profesor/Doctorando. Facultad de Formación de Profesorado y Educación.

Carlota Frisón Fernández (Investigadora y Directora de cine)

Rodrigo Roig Herrero (Doctorando, Cine y Cultura contemporánea)

-Universidad de Cádiz

Valeriano Durán Manso (Profesor Dpto. de Marketing y Comunicación)

-Universidad Carlos III

Francisco Herránz (Profesor)

Jaime López Díez (Profesor)

Álvaro Martín (Investigador)

-Universidad Ceu-Cardenal Herrera

Begoña Siles (Profesora)

-Universidad ComplutenseProfesores:

Isabel Arquero Blanco (Profesora Ayudante Doctora. C.A.P. I)

Basilio Casanova (Profesor)

Luis Deltell Escolar (Profesor Contratado Doctor)

Rosalía González Moraleda (Psicoanalista/Investigadora)

Jesús González Requena (Catedrático)

Víctor Lope Salvador (Profesor)

Lourdes Monterrubio Ibáñez Colaboradora honorífica, Dpto. de Filología Francesa

Amaya Ortiz de Zarate (Profesora)

Antonio Rivera García (Vicedecano de Filosofía)

Doctorandos

Javier Alcina (Investigador doctoral. CAP I)

Teresa Álvarez Martín-Nieto Doctoranda Instituto de Investigación José Ortega y Gasset.

María José Bogas Ríos (Doctoranda)

Valeri Codesido Llinares (Doctoranda)

Begoña Gutiérrez y Marta Mangado (Doctorandas)

Antonio Máiquez Asunción (Doctorando)

Ana Quiroga Álvarez (Doctoranda)

Zara Razi (Doctoranda Periodismo)

Sergio Requejo Pérez (Doctorando)

Lucía Gloria Vázquez Rodríguez (Doctoranda)

-Universidad de Córdoba (UCO)

Fernando Luque Gutiérrez (Colaborador Dpto. Historia del Arte, Arqueología y Música)

María del Carmen Molina Barea (Profesora Dpto. C Sociales y Humanidades)

Rafael Ángel Rodríguez López (Profesor Música)

Alberto Añón Lara (Doctorando)

Elena Gil Escudier (Doctorando)

M^a Luz Reyes Nuche (Doctoranda)

-Universidad Europea (Madrid)

José Sánchez-Sanz (Profesor adjunto Doctor y Músico)

-Universidad de Extremadura

José Luis Valhondo-Crego (Profesor de Comunicación)

-Universidad de Granada

Joshue Guerrero (Profesor; Filmmaker, animador, freelance, filosofía.

Omar Linares Huertas (Doctorando, Filosofía)

Serena Russo (Doctoranda)

-Universidad de Jaén

José Luis Anta Félez (Área de Antropología Social)

Rafael Antonio Casuso Quesada, Manuel Jódar Mena (Dpto. Patrimonio Histórico)

Matilde Peinado Rodríguez (Profesora Didáctica Ciencias Sociales)

-Universitat Jaume I (Castellón)

Aaron Rodriguez Serrano (Investigador Contratado Doctor)

Shaila García Catalán (Profesora Ayudante Doctora)

-Universidad de León

Roberto Castrillo Soto (Profesor Historia del Arte.

-Universidad de Murcia

María Abellán (Investigadora y Profesora. Facultad Información y Documentación.

-Universidad de Navarra

Lourdes Esqueda Verano (Profesora ayudante Doctora, Facultad de Comunicación)

Miguel Muñoz Garnica (Investigador en Comunicación)

- Universidad Nebrija

Marta de Miguel Zamora (Profesora Doctora, Comunicación)

-Universidad del País Vasco

Aintzane Rincón Díez (Profesora CC Sociales y Comunicación)

- Universitat Pompeu Fabra

Alejandro Mucientes Sandoval (Doctorando)

-Universidad Pontificia Comillas

-Iván Bort Gual (Coordinador Titulación Publicidad y Relaciones Públicas)

-Shaila García Catalán (Profesora Doctora, UJI)

-Universidad Pontificia Salamanca

Pedro Sangro Colón (Catedrático, Comunicación)

-Universidad Rey Juan Carlos

Luis Alonso García (Profesor Titular)

Lara Madrid del Campo (Doctoranda)

Lorenzo Torres Hortelano (Profesor Titular Comunicación)

-Universidad de La Rioja

María del Mar Asensio Aróstegui (Profesora Contratada Doctora)

José Díaz Cuesta (Profesor Contratado Doctor)

Runju Zhu (Doctorando)

Universidad de Salamanca

Beatriz Sánchez Plaza (Musicóloga, Doctoranda)

-Universidad San Jorge (Zaragoza)

Joseba Bonaut Iriarte

-Universidad de Sevilla

José Luis Castro de Paz (Catedrático)

Rubén Domínguez-Delgado, María-Ángeles López-Hernández (Fac. Comunicación)

-Universidad de Valencia

Carmen Guiralt Gomar (Doctora Historia del Arte)

-Universidad de ValladolidProfesores

Manuel Canga Sosa (Profesor Contratado Doctor). Campus Segovia

Álex Buitrago (Profesor Campus Segovia)

Sixto J. Castro (Profesor Filosofía. FyL)

Victoria Cavia Naya (Profesora Titular. Música. FyL)

Ana Isabel Cea Navas (Profesora Com Audiovisual FyL)

Eduardo Alonso Franch Bibliotecario.

Mikel Díaz-Empananza Almoguera (Profesor Musicología. FyL)

Francisco Javier Domínguez Burrieza (Profesor Historia del Arte FyL)

Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero (Profesora titular Literatura FyL)

Tecla González Hortigüela (Profesora Contratada Doctora CC. Sociales, Segovia)

Luis Martín Arias (Profesor titular)

Eva Parrondo Coppel

Alfredo Marcos (Catedrático de Filosofía. Dpto Filosofía. FyL)

Teresa Gema Martín Casado (Profesora, Publicidad, CC. Sociales, Segovia)

Ignacio Martín Rodríguez (Compositor y Docente, Música FyL)

Coral Morera Hernández (Profesora Ayudante CC. Sociales, Segovia)

Mercedes Miguel Borrás (Profesora Contratada Doctora)

Luisa Moreno (Profesora CC. Sociales, Segovia)

María Monjas Eleta (Profesora Periodismo, FyL),

José-Vidal Pelaz López (Profesor Titular Historia Contemporánea FyL).

Alicia Peñalba Acitores (Profesora Titular Música FyL)

Pilar San Pablo Moreno (Profesora Comunicación, CC. Sociales, Segovia)

M^a de los Ángeles Sobaler Seco (Profesora Titular Historia Moderna, FyL)

Cristina San José (Profesora FyL, Periodista)

Ismael García Herrero Profesor Periodismo

Raquel Jiménez Pasalodos y Antonio Macías (Profesoras Música, FyL)

Doctorandos

Israel Bachiller Blanco (Doctorando FyL)

Yurima Blanco García (Doctoranda FyL)

Liz Mary Díaz Pérez de Alejo (Doctoranda "Musicología" FyL)

Pablo Frontela (Doctorando Filosofía FyL)

Rubén García Moreno (Doctorando, FyL)

Noemí García Pardo (Doctoranda Musicología, FyL)

Ana Martínez-Acitores González (Doctoranda FyL)

Gerardo Monjarás Luna (Doctorando Musicología)
 Elsa Ortiz Calderón (Doctoranda FyL)
 Iris Pascual Gutiérrez (Doctorando, I U. Historia Simancas, FyL)
 Lucía Salvador (Doctoranda)
 José Fco. Sánchez Salsamendi (Doctorado Musicología, FyL)
 Francisco Javier Trabalón (Doctorando Musicología, FyL; Profesor Música Conservatorio)
 Ana María Velasco Molpeceres (Doctoranda, FyL)
 David Vicente Torrico (Doctorando)
-Universidad de Vigo
 Diana Ramahí García (Profesora)
-Universidad de Zaragoza
 Ana Asión Suñer (Investigador doctoral).
 Ana Virginia López Fuentes (Doctoranda Estudios Ingleses)

PROFESIONALES DE COMUNICACIÓN, PROFESORES IES....

-Periodistas, Realizadores de televisión, Directores de cine, Dramaturgos, Guionistas, Fotógrafos, Escritores y Músicos.

Periodistas: Vidal Arránz (Periodista El Norte de Castilla); Cristina R. Martínez Torres (Periodista e investigadora. Revista La Galla Ciencia. U. Granada; Salvador Torres (Periodista, El Mundo, Valencia)

Directores de cine: Luis Espín Gómez; Juan Carlos Fauvety.

Realizadores: Javier Arteseros Valenzuela (Realizador de televisión)

Fotógrafos: Alejandra Niedermaier, Fotógrafa–Docente–Investigadora UNA (Argentina) Universidad Palermo/Escuela Fotografía Motivarte.

Natalia Cañaverl del Río (Profesional Medios Audiovisuales)

Escritores y dramaturgos Jorge Villa Romero Guionista y Director de programas de TV; José Luis Castrillón (Escritor); Raúl Hernández Garrido (Escritor, Dramaturgo, Realizador TV)

Juan José Villanueva (Director de escena y profesor en la UCM)

Músicos Celia Martínez García (Musicóloga y Doctora); Paula Tortuero Martín (Pianista y musicóloga, FyL)

-Profesores de Enseñanza Media

José Miguel Burgos Mazas (Doctor. Profesor I.E.S. Colegio San José.

Jon Burguera Rozado

José Luis Caballero Martínez (Profesor Cultura Audiovisual. Colegio Lourdes Fuhem)

Ignacio Corral Bermejo (Profesor. Consejería de educación de Madrid

María Enfedaque Sancho (IES José Manuel Blecua).

José Miguel Gutiérrez Manjón-Cabeza (Profesor I.E.S. Luis de Góngora (Córdoba)

Alberto Lena Ordóñez (Doctor Investigador; Profesor IES)

Amparo Plaza Vidal (Profesora Historia IES Vents è veles, Gandía)

Cristina Marqués Rodilla (Doctora en Filosofía). Colegio Español de Rabat (Marruecos)

-Profesores de Arte dramático

José Gabriel Lorenzo López (Profesor Escuela Superior de Arte Dramático CyL)

Adrián Pradier Sebastián (Profesor Estética Jefe Dpto. Dramaturgia. E.S. Arte Dramático CyL) Nerea Lovecchio Estalayo (Doctora y Directora teatral, Profesora escuela TYL-TYL)

-Independientes

Joaquín González Expósito (Técnico estadístico. Consejería de Economía y Hacienda. Junta de Castilla y León)

Alfonso M. Rodríguez de Austria (Investigador independiente)

Jeanne Raimond (Profesor jubilado)

Ernesto Tabora Hernández y Francisco José Gil Ruiz (Investigadores Independientes) Edmundo Molinero Herguedas (Médico)

INSTITUCIONES COLABORADORAS

Qué es el cine. IX Congreso Internacional de Análisis Textual ha sido posible gracias al apoyo incondicional de dos instituciones:

Universidad de Valladolid (UVa) y Semana Internacional de cine de Valladolid (SEMINCI).

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

- **Facultad de Filosofía y Letras:** sede del Congreso, que además ha proporcionado todo el apoyo logístico necesario para poder llevarlo a buen término.
- **Área de Periodismo, Comunicación Audiovisual y Publicidad:** amén de ayuda institucional hemos contado con el apoyo logístico de los administrativos Juli Rodríguez del Moral y Javier Criado y del coordinador, Salvador Gómez que además estuvo presidiendo una de las Mesas del Congreso.
- **Sección departamental de Publicidad de la Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación (Segovia):** ayuda institucional y apoyo logístico. Su Decano, Agustín García Matilla, intervino en la Mesa redonda: *El cine en los medios de comunicación hoy*.
- **El Aula de música:** coordinación en la creación de la banda sonora del Congreso; organización de Mesas en torno a Música y cine a través de la profesora Victoria Cavia.

-SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE VALLADOLID, SEMINCI

- Ayuda institucional y logística con los invitados y conferenciantes.

- La participación de su director, Javier Angulo, ha sido vital para el buen desarrollo del Congreso, tanto a nivel institucional -ha intervenido en la Presentación a la Prensa en el Palacio de Santa Cruz, como académica – formó parte de los miembros que inauguraron oficialmente el Congreso; presidió la segunda Mesa Redonda: *El cine en los medios de comunicación hoy*.

OTRAS INSTITUCIONES COLABORADORAS

-Cátedra de Estética e Historia de la Cinematografía.

- Ayuda institucional y apoyo logístico. Su director, Javier Castán, participó en la Mesa Redonda *El cine en los medios de comunicación hoy*.

-La Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

- Ayuda institucional. Su director general, Joan Álvarez, intervino en la Mesa Redonda *El cine en los medios de comunicación hoy*.

-La Semana de cine de Medina del Campo.

- Ayuda institucional. Su director, Emiliano Allende fue Presidente de la Conferencia impartida por José Luis Tellez.

La Asociación Española de Historiadores de cine AEHC.

- Su presidente, Julio Pérez Perucha, participó en la segunda Mesa Redonda: *El cine en los medios de comunicación hoy*.

RELACIONES PÚBLICAS Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Prensa

El Congreso fue presentado oficialmente en el Palacio de Santa Cruz. Contamos con la presencia de la vicerrectora de Estudiantes y Extensión universitaria Felicidad Viejo Valverde, el director de la SEMINCI, Javier Angulo, el coordinador de Trama y Fondo Luis Martín Arias y la directora del Congreso Mercedes Miguel Borrás.

La difusión en los Medios de comunicación ha sido importante:

Durante los cuatro días en los que tuvo lugar el Congreso aparecieron artículos de opinión y entrevistas en **El Norte de Castilla (Vidal Arranz)** y en **El Mundo (Cristina San José)**. Además ambos periódicos dieron una Previa el sábado anterior al Congreso.

El Norte de Castilla

Sábado 14 de octubre.

En la Sección de Cultura se publicó un artículo (página completa) con este titular:

Más de doscientos expertos de todo el mundo debatirán en Valladolid sobre el cine como arte.

-Martes, 17 de octubre

Tras la presentación Oficial del Congreso a la Prensa en el Palacio de Santa Cruz se publicó el artículo:

Doscientos ponentes analizarán la revolución tecnológica en el cine

- Jueves, 19 octubre

Tras la apertura del Congreso se publicó un artículo sobre la conferencia impartida por el escritor Martín Garzo cuyo titular señalaba:

“El cine tiene que ver con la fascinación y la apertura a territorios inesperados”.

- Viernes, 20 de octubre

Tras el segundo día se publicó un artículo sobre la conferencia impartida por el catedrático Jesús González Requena:

González Requena invita a repensar la historia del cine a partir del rostro ‘ardiente’ de las actrices.

-Sábado, 21 de octubre

Finalizado el tercer día del Congreso en el que además de los ponentes, tenían lugar dos mesas redondas, se publicó el siguiente artículo:

Los expertos confían en el vigor del cine “que siempre ha sido un moribundo”

Domingo, 22 de octubre

-Tras la conferencia impartida por Gonzalo Suárez como clausura del Congreso, se publicó el artículo:

Gonzalo Suárez “El cine es un maravilloso subterfugio para soportar la vida”

-Además la columna semanal *Fuera de Campo* de Vidal Arránz estuvo dedicada al Congreso:

El cielo como síntoma

El Mundo

Sábado, 14 de octubre

En la Sección de Cultura se publicó un artículo (a doble página) con este titular:

La UVa reunirá a 200 expertos en un Congreso sobre cine

Jueves, 19

Salió un reportaje sobre Martín Garzo con el siguiente titular:

Es vergonzoso que no tengamos una filmoteca.

Sábado, 21

Un reportaje. Hablando de las dos Mesas redondas que tuvieron lugar el viernes, con el siguiente titular

Fernando Colomo “Todos tenemos una cámara en el bolso, todos hacemos cine”

Domingo, 22

Se publicó un artículo sobre la conferencia de clausura de Gonzalo Suárez con el siguiente titular:

El cine es mi subterfugio, mi mejor fuga.

Presencia en Redes Sociales

Los principales objetivos de las Redes Sociales han sido ofrecer una amplia cobertura de las actividades, crear una interacción entre ponentes, colaboradores, asistentes y estudiantes. Podemos afirmar que, gracias al excelente trabajo de sus responsables -**Cristina San José, Alicia Gil e Ismael García** (profesores del Grado en Periodismo de la UVa y periodistas)-, se han cumplido.

-**Las actividades se gestionaron a través de las cuentas de Facebook y Twitter** de “Trama y Fondo”, *Qué es el cine*, con el hashtag #QuéEsElCine. En ellas se informó sobre la evolución del Congreso y, con objeto de incentivar la participación, se lanzó la pregunta *¿Qué es el cine?*

- **La cobertura en las redes sociales comenzó el 9 de octubre y finalizó el sábado 21 de octubre, último día del Congreso.**

- **Preparación del Congreso:** avances informativos nueve días antes de su inicio.
- **Información diaria de la programación:** a primera hora de la mañana, se ofrecía, a través de Facebook y Twitter, información previa con la publicación del programa.
- **Seguimiento de las intervenciones durante todo el día:** en las cuatro salas en las que tenían lugar las ponencias simultáneamente. Este es el apartado que ha tenido mayor participación en las redes sociales: fotos, vídeos y comentarios.¹
- **Seguimiento de la repercusión del Congreso en los medios de comunicación:** publicación de fotos, recortes en prensa impresa y enlaces de las noticias en medios digitales.
- **Información sobre la colaboración de estudiantes en actividades paralelas:** respondieron a la pregunta ¿Qué es el cine? a través de

¹ Transcribimos uno de los textos que acompañó las fotos del acto de inauguración aparecido en Facebook: Las palabras de los protagonistas. [#QuéEsElCine](#)

Jesús González Requena: "Pensar en cine es pensar en nuestras propias heridas, esencialmente alimentadas por el cine"/ Mercedes Miguel: "Durante 4 días vamos a hablar de arte, literatura, historia, filosofía... En ese caleidoscopio encontraremos esa esencia del cine"/ Javier Angulo: "Hay que consumir todo el año cine independiente, de autor, de pensar, que nos conmueva"/ Juan Carlos Martín Cea: "Disfruten todo lo posible de este fantástico congreso durante estos cuatro días. Reflexionen y ánimo porque la tarea es excepcional". El presidente de Trama y Fondo, Jesús González Requena, asegura que hay tres directrices que mueven los congresos del colectivo que preside: Trabajar siempre desde el análisis desde uno o varios textos, anclar el discurso. 2 Hacer que ese análisis no pretenda ser objetivo y distante sino que mantenga la reflexión de la propia experiencia subjetiva. El texto es esa experiencia de la travesía por él. 3 Hacer un buen congreso: somos muchos profesores universitarios y creemos en el compromiso, en la aventura del saber. Trama y Fondo, desde que existe, procura mantener ese espacio universitario del que a veces la Universidad se olvida. Tal vez deberíamos titular nuestra revista: "Una revista sin ningún índice de impacto", bromea. La directora del congreso, Mercedes Miguel, asegura que el congreso necesita de los directores, de la gente que hace las películas, por eso se ha organizado como "puente" y el final del congreso coincide con el principio de la Seminci. "Van a participar teóricos y también cineastas". Destaca la presencia de Mario Brenta, entre el numeroso público, y Paco Plaza, referente del cine, artífice de la Cátedra de Cine y en la conferencia inaugural. Cierra el congreso Gonzalo Suárez, "un cierre que nos da paso a la Seminci. De la reflexión en la Universidad al cine de la Seminci". "Tanto debate y reflexión quizá pueda hacer estallar nuestras conciencias". El director de la Seminci, Javier Angulo, considera que el marco de la Universidad puede servir para "fidelizar a un público de todo tipo". "Los que no conocen el cine de autor deben estrenarse en la Seminci. Y los que son asiduos al cine, que ya sabemos que esta ciudad tiene mucho paladar de cine, vayan también a Seminci". "Esta paz y quietud que se respira cuando llegas de fuera a esta Facultad es perfecta para analizar con calma, y con pasión, porque sin pasión no hay arte, ese maremoto que se avecina a partir de las nuevas tecnologías y el avanza de las nuevas formas de contar y distribuir el cine. Quizá han podido influir ya en la forma de rodar, editar y realizar la postproducción. ¿Qué queda del cine convencional?"

Twitter; en los carteles pegados en las paredes de la Facultad y también a través de respuesta directa a los profesores.

- **Además se ha dado información sobre el personal que ha participado en el Congreso - azafatos, técnicos de imagen y sonido-, así como el excelente servicio proporcionado por la cafetería,** parte fundamental para el buen funcionamiento del Congreso, todos estos profesionales también tuvieron su protagonismo en las redes sociales.

-Seguimiento diario de los periodistas responsables de redes sociales, con un elevado número de publicaciones durante los cuatro días, y una extensa participación de estudiantes, ponentes y asistentes al congreso, en las redes a través de facebook, y twitter con tuits y retuits,

- En Facebook: ha habido cerca de 60 publicaciones entre fotos, vídeos y comentarios.
- En Twitter: los tuit y retuits rondaron los 100, a través del hashtag #QuéEsElCine.

-Facebook ha sido el primer medio empleado para informar sobre el Congreso, dada la posibilidad de incluir más texto e imágenes. Este contenido se revisaba y adaptaba inmediatamente al formato más acotado de Twitter.

- El impacto en la audiencia se detectó a través de la interacción en las publicaciones, y sobre todo se percibió a través de los comentarios cara a cara de los participantes y otros profesionales de la Universidad que, aunque no participaron en las redes activamente, aseguraron que varias veces al día consultaron la información diaria en Facebook o Twitter y mostraron su satisfacción con el contenido encontrado.

-La documentación extraída se convierte en un Archivo audiovisual de enorme interés para el Congreso.

- **En las redes se encuentran extractos de gran parte de las intervenciones. Amén de la información** escrita, fotográfica y audiovisual **reflejada** durante los 14 días.

En consecuencia destacar **el alto impacto de las redes sociales en los participantes en el Congreso, profesionales, profesores y alumnos** asistentes de la Facultad de Filosofía y Letras; la interacción en Facebook y Twitter con el indicador “me gusta” y comentarios con la posibilidad de compartir publicaciones y las visualizaciones de los vídeos, que dejan patente una cobertura extraordinaria del Congreso.

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2002999569978370&set=rpd.100008050390320&type=3&theater>

PARTICIPACIÓN ACTIVA DE LOS ESTUDIANTES

EQUIPAMIENTO TÉCNICO Y SALAS

- Las Conferencias celebradas en los Plenarios y las Mesas Redondas han sido íntegramente grabadas. Además las diferentes Mesas de Ponentes han tenido una amplia cobertura fotográfica y de vídeo.

- La actitud y el compromiso de los colaboradores, estudiantes, en su mayoría de Periodismo. Su buena disposición para subsanar defectos de inexperiencia (control de hojas de firmas y de sus puestos) al ponerse en acción directamente en el día de apertura del Congreso.

- Prioridad de atención a los Comunicantes que tuvo como consecuencia el agradecimiento de los mismos tanto a las propias azafatas y coordinadora, así como con posterioridad al Congreso, en los mails de agradecimiento a la Organización.

- La coordinación de M^a Jesús Pariente ha sido fundamental: Su competencia aportó seguridad al equipo de colaboradores, estudiantes de Grado de Periodismo.

Ha hecho posible un buen enlace entre el equipo favoreciendo una comunicación constante. Una organización dependiente pero diferenciada de cámaras y azafatas ha sido indispensable. Y ha favorecido el que los estudiantes además de la experiencia en medios de comunicación –han trabajado como cámaras, sonido, relaciones públicas, azafatas- aprovechar en algunos casos su situación para oír comunicaciones *en función de su puesto dentro de las salas.

En esta labor hay que agradecer la inestimable colaboración de los conserjes de la Facultad de Filosofía y Letras.

PARTICIPACIÓN ACTIVA DE LOS ESTUDIANTES

30 estudiantes de Segundo y Cuarto de Periodismo, han participado activamente durante los cuatro días del Congreso. Supervisados por tres egresados que han efectuado las labores de coordinación. Esto les ha permitido tomar contacto directo con los medios de comunicación.

En esta labor, y en la coordinación general de la sede del Congreso, hay que agradecer la inestimable colaboración de Ana Cea Navas, Responsable de Producción del Congreso, profesora de la Uva y M^a Teresa Vallejo (Graduada en Filología),

Organizado en diferentes equipos:

Equipo audiovisual: Cámara, Sonido. Coordinador Álvaro Avellán y Raúl Melero, Víctor del Pozo.

Equipo de Prensa: Señalado en el epígrafe 5. *Relaciones públicas y medios de comunicación.*

Azafatas y técnicos. Coordinados por M^a Jesús Pariente, Graduada en Periodismo por la Universidad de Valladolid.

- Se han grabado completas todas las sesiones celebradas en los Plenarios.

-Se han efectuado grabaciones de las otras tres salas en las que se estaba desarrollando el Congreso. Además de realizar fotografías de los participantes y el público.

- Se ha grabado un Making-of del Congreso, realizado por dos egresadas de Periodismo, Marta Velasco y María de la Fuente, en la actualidad cursando un Master en Audiovisual.

SESIONES PLENARIAS¹

¹ Para la ubicación de los artículos correspondientes a las sesiones Plenarias así como de los artículos correspondientes de las Ponencias, hemos elegido disponerlos por riguroso orden alfabético.

ORFEO, EURIDICE Y EL ARPA MÁGICA

Mario Brenta

Profesor Università Degli Studi di Padova

Director de cine

Traducción del italiano: Alberto Lena Ordóñez

¿Qué es el cine?

Si se pudiera responder a esta pregunta con una respuesta “en general” que no se relacionara con un contexto histórico determinado pero a la que no se puede privar de temporalidad, se podría decir que el lenguaje cinematográfico es el más antiguo de la humanidad, pero que, para poder existir concretamente, como médium, como instrumento dialéctico, ha podido disponer, tan solo recientemente, de una tecnología. No me sorprendería, al decir esto, si alguno pudiera considerar que lo que afirmo pudiera parecer una paradoja, pero en realidad, no es así, como podremos apreciar mejor a lo largo de mi ponencia. Si, en cambio, quisiéramos pasar a historiar con una mayor precisión la pregunta – lo cual me parece más oportuno - y quisiéramos ofrecer una respuesta provisional, por ejemplo, actualizándola, entonces me temo que tendríamos que preguntarnos qué es *hoy* el cine. Y al tener que hacer esto, no se puede resistir la tentación de hablar, también, antes de nada, de la televisión, ya que tengo la siempre creciente sensación de que lo que está ocurriendo en el cine – especialmente en lo que hace referencia al llamado cine occidental - sea el efecto de su cambiada relación con la televisión.

Dejada atrás la antigua rivalidad, en muchísimas ocasiones, el cine y la televisión han tratado de ir uno del brazo de la otra, en plena armonía, haciendo un perfecto *duetto* de enamorados, aunque, en lo que respecta al cine, no se trata tanto de amor como de dependencia y de interés. Y esta nueva relación no afecta únicamente a la relación existente entre ambos medios, sino además a la relación que mantienen cada uno por separado con la que podríamos denominar realidad externa, la realidad del mundo en cuanto sustancia de los contenidos, y la realidad que se origina a partir de su relación con el espectador.

En un principio, a pesar de sus profundas diferencias intrínsecas, el cine y la televisión han demostrado rasgos comunes que resaltan especialmente en todo lo que se relaciona con el uso de la tecnología y la técnica comunicativa. Los dos se acercaban

al mundo con el fin de transformarlo en discurso/narración recurriendo a unos instrumentos “en cierto modo” iguales, aunque su forma y sus intenciones no sean exactamente las mismas. La diferencia más importante residía especialmente en que la televisión trataba de mostrar cómo era la realidad en directo en contraste con el cine que tradicionalmente la ofrecía en diferido. Además la televisión optó por buscar la emotividad del espectador recurriendo a la inmediatez del asistir en el tiempo real en el que transcurre un acontecimiento y todo esto en oposición a la invitación del cine que se dirige a los espectadores, siempre a través de la emoción, pero de una manera más analítica y reflexiva.

Pero existe otra particularidad que ha ayudado a que la televisión se acerque al público y es la de que esta dispone de una cadena de distribución más amplia y elástica de la que dispone el cine y que, al ofrecer su producto de manera directa en el domicilio del espectador en vez de en el lugar de exhibición. En lo que se relaciona con otra dimensión de este último punto, es decir, el lugar de fruición, y con el fin de seguir hablando de las diferencias, se han originado recientemente una serie de “fenómenos convergentes” – hasta cierto punto paradójicos - entre el uso doméstico de la televisión y el asistir a un espectáculo cinematográfico que tiene lugar en una sala. El televisor de tubo catódico de modesto tamaño, que se desarrollaba más en profundidad que en anchura, ha sido reemplazado por una maxi pantalla ultra plana que puede llegar a cubrir por entero la pared de un salón y que, con la aplicación del sonido *stereo-surround* de alta definición, con los lectores de video, con los sofás hiperanatómicos y el uso de los cascos, ha pasado de ser un lugar para la lectura o la conversación a convertirse en un templo audiovisual. Paralelamente, las mismas instalaciones sonoras, las mismas instalaciones visuales digitales, las mismas butacas futuristas han hecho acto de presencia en las salas cinematográficas que con la llegada de los multiplex han reducido de forma muy sensible sus dimensiones pero, al mismo tiempo, han sido dotadas de todos los soportes indispensables para facilitar el consumo de refrescos, palomitas, cacahuets y afines, con el fin de que el espectador pueda picotear durante la proyección de una película de la misma manera que si se encontrara en el salón de su casa. Relacionado con esto, nos extraña que a nadie se le haya ocurrido hasta ahora cuantificar el éxito de un film no solo por su éxito de taquilla, sino también por el consumo de bebidas, palomitas, cacahuets y productos similares que tuvo lugar durante su proyección.

Este fenómeno, aparentemente, tan solo secundario, que se relaciona con la convergencia tecnológica de los lugares de fruición, a la postre, resulta, sin embargo, no solo sintomático sino incluso esencial del arrastre hacia sí que la televisión ha producido en comparación con el cine en lo que concierne a muchos aspectos nada desdeñables, ya sea tanto de orden estético como ético y sociológico.

Pero la transformación de mayor magnitud se debe al cambio experimentado por la televisión en todo lo relacionado con la adquisición de productos, los llamados contenidos de emisión. Quizás, parafraseando la famosa frase relacionada con Mahoma y la

montaña, se ha considerado que era mejor no ir a buscarlos y darse una vuelta por el mundo, sino invitarlos directamente a la propia casa, que visiten los propios estudios de televisión, que ya no son simplemente un lugar de paso, sino un lugar para demorarse pausadamente: se trata de un nuevo mundo en que habitar y que se puede reinventar siguiendo unos nuevos principios, nuevas reglas y nuevas verdades. Para hacerse una idea, recurriendo a un ejemplo concreto y actual que se relaciona con la esencia de la pregunta, bastaría echar una ojeada a lo que está pasando en la esfera política. La auténtica política –en el sentido que se trata de una política real, es decir del debate efectivo y de las decisiones efectivas– ya no se hace en el parlamento sino en la televisión. La televisión ya no se asoma discretamente al recinto parlamentario como en el pasado; la televisión se ha convertido en ese recinto. Se han cambiado los papeles: el set televisivo ha dejado de ser el lugar ficticio de la representación y no es sino el lugar donde el debate acontece realmente y en donde se toman las decisiones reales, mientras que, por otra parte, el aula parlamentaria ha sido degradada al rol secundario de una vulgar cancillería.

La televisión ya no es la ventana que ayer se asomaba al mundo, sino la ventana en la que hoy se espera que se asome el mundo real y allí contemple el nuevo mundo televisivo. Como perspectiva invertida, la televisión es un mundo alternativo, una nueva leyenda, una nueva fábula – y todos hemos sido invitados a ocupar una butaca de la misma no solo en calidad de espectadores sino también de actores y no tan solo para desempeñar (quizás sería más acertado decir “vivir”) un papel meramente secundario. El anónimo hombre corriente es la verdadera estrella de hoy en día y se convierte en un modelo de referencia para todos, en el que todos se pueden inspirar, al ser una imagen reflejada de sí mismo que ha sido astutamente idealizada. Se trata del narcisismo de las masas; ser como los otros para así evitar ser uno mismo. La gran narración de hoy es el éxito y lo banal es su algoritmo mágico. La búsqueda del éxito, del reconocimiento, especialmente mediático, cuyo objetivo es aparecer y ser visto públicamente, no es en el fondo más que una forma de cultivar el exhibicionismo incitador de lo banal, en tanto que representa la puerta segura que conduce al aplauso general. Y aquí se presenta la gran emigración que acontece en estos momentos en occidente: la emigración mediática. Se ha pasado de la representación de lo real a su reinención.

El “otro mundo” de la televisión se convierte en una auténtica y verdadera realidad alternativa y por lo tanto ya no se compara con la otra realidad (de la cual se toma prestado tan solo el aspecto exterior), sino que se compara con ella misma. Se trata de un cortocircuito infinito en el que el signo y el referente acaban convergiendo – como le sucedía al mapa geográfico, de escala uno a uno, el cual, como en el famoso cuento de Borges, se superpone perfectamente sobre la dimensión geográfica de un territorio al que se ha elegido representar - y así se confunden en un “unicum” en el cual el único valor es el signo, fundiéndose en una loca proliferación de imágenes que son todas signos y que carecen de sentido y que, al final, no son ni tan siquiera signo, en el

momento en que son todos estos iguales. No hay nada más que una serie de imágenes vaciadas de toda relación con la realidad, de cualquier vinculación con un referente – y por lo tanto solipsistas, imágenes que se representan a sí mismas - y que reproducen el ya bastante conocido y antiguo fenómeno de la idolatría: cambiar aquello que se supone que es la representación de un dios por el mismo dios, el ídolo (*eidolon*) por su referente. Incluso el llamado “cine-cine” – el cine de autor - se ha convertido a la nueva religión y, después de haberse alejado de las salas cinematográficas, se siente enormemente confortable en el cada vez más acogedor salón televisivo. El cine ahora trata de complacer a la televisión abordando los mismos géneros, los mismos temas, los mismos argumentos, y se fuerza a sí mismo cuando trata de dar la impresión del directo por medio de un montaje que es siempre invisible, que carece del uso de la imagen como forma de escritura, en el que no hay nada que se haya dejado a medias y nada parece sobrar tratando de transmitir la falsa impresión de que se puede mostrar el verdadero sabor de la realidad cuando esta se representa en sus más mínimos detalles (la mayoría de los cuales son inútiles) sin que exista ningún límite visual y en donde no hay lugar para la imaginación. Los personajes han dejado de ser personas, son estereotipos de personas; ciertamente, varían, según la ocasión, y por lo tanto, como sucede con las modas, estos sufren un continuo cambio de significante cuyo resultado es la repetición obsesiva del mismo significado. Por lo tanto, nada de elipsis, son un peligro, y nada de los así llamados tiempos muertos del cine-cine (aquel cine de autor del pasado) en donde -¡qué sacrilegio!- la acción y el diálogo desaparecían, diálogo y acción que ahora han sido remplazados por lo que podíamos denominar tiempos sobrecargados de todo tipo de fruslerías expresivas y que al mismo tiempo, resultan ser tiempos muertos porque carecen de cualquier significado, de cualquier relevancia comunicativa. La forma, en un principio un libre instrumento expresivo y subjetivo, acaba siendo engullida y sustituida por el mismísimo contenido que se apropia indebidamente de la forma expresiva y que niega, por lo tanto, la verdad y la originalidad de su manifestación –la cual es su esencia vital– en favor de la dictadura del nivel explicativo y conceptual, unificador y normativo, sobre lo fenoménico, que sería lo más natural de esta, del que se debería extraer el concepto solo sucesivamente. Una realidad que se presenta resuelta de esa manera, carente de flexibilidad, sin pliegues, sin grietas, sin desgarros, carente de cualquier contratiempo, sin nada sorprendente, sin arrebatos, carente de deseo, a fin de cuentas, sin amor.

Un falso realismo que parece interesarse por la realidad, pero lo que desea realmente es encontrar en esta todo lo que concibe o cree conocer, o sea, nada más que sus propios prejuicios. Siendo cómplice de la mentira, que se esconde fácilmente por debajo de lo verosímil, estará siempre seguro de haber alcanzado el objetivo deseado, sin darse cuenta de que se trata realmente de una ilusión engañosa. Y, en lo que hace referencia a esto, resulta del todo explícita y actual la advertencia de Foucault: los signos son siempre verdaderos, sin embargo no siempre es así su articulación.

Y esta advertencia se puede aplicar a las películas (incluidas también aquellas de autor) así como a cualquier tipo de show televisivo, a las series, a las noticias, a la publicidad, es decir, a todos los géneros que coexisten en este mundo, que es tierra de todos y de nadie, que ya no se trata de la televisión ni del cine, sino más bien de una genérica y anónima “audiovisión”. Y es así como la televisión y el cine se sitúan a menudo la una al lado del otro, mejilla con mejilla, “inseparables”, como si se tratara de una de esas sonrisas forzadas y un tanto idiotas que habitan, ya de forma habitual, en aquel lugar-no-lugar, aquel tiempo-no-tiempo, en ese presente instantáneo, vacío y ausente que representan los *selfies*, este tipo de foto de sí mismo que encarnan la moda y que son la más extrema caricatura de todo lo que he mencionado. El reconocerse a sí mismos como todos iguales, todos juntos, demasiado cercanos hasta tal punto que sea imposible diferenciarlos los unos de los otros cuando todos tenemos las mismas expresiones dentro de una fotografía instantánea completamente descontextualizada en la que ya no existe ninguna coordenada espacio-temporal que no sea la de un eterno presente. Se trata de una nueva fase del espejo, pero de sentido contrario, en la que se desvanece el dualismo originario: identidad y alteridad, yo y mundo. Ya no existe el yo, ya no existe el mundo porque todo se ahoga en una anónima nada, en una sonrisa estereotipada, vacía, y tranquilizadora: tranquilizadora porque es estereotipada y vacía, es de todos y de ninguno. Se trata de un patético deseo regresivo, el deseo de un retorno incestuoso al útero materno, a lo indiferente, a la fusión del todo con la nada, o más bien, una casi escondida (sin exagerar) pulsión mortal.

Pero la responsabilidad, o en todo caso la culpa, de todo esto no se puede atribuir farisaicamente tan solo a la televisión y al cine que la ha seguido en esta loca empresa. Tanto la televisión como el cine no son entes acéfalos y abstractos, son la obra de autores, productores, actores, técnicos y son también el producto de sus dirigentes (léase: el poder), que desgraciadamente son tan miopes, tan incapaces de ver más allá de sus propias narices, como incapaces de renunciar a un presente hecho de lo inmediato y lo útil. Esta contingencia no tiene que dar pie a que otros se crean con la autoridad de auto-absolverse de su propia complicidad que sigue la consigna de un razonamiento hipócrita como el de “lo necesito para comer”.

Si un autor se considera a sí mismo como tal, debería al menos tratar de respetar su propia etimología, aquello que caracteriza su función. Ya que existe aún este riesgo: que sean precisamente los autores los que se olviden del significado de la palabra que les otorga su identidad – *auctor*, es decir, aquel que impulsa, el que hace que algo avance, el que hace que algo se acreciente - y que, en cambio, estos se comporten como si fueran autómatas, una palabra que se parece mucho a la de autor pero que tiene otro significado que todos sabemos. Estos se proclaman autores, pero en realidad (salvo raras excepciones, cada vez menos frecuentes sino completamente escondidas) son autómatas que dependen de un poder, que están dispuestos a tratar de sublimar inútilmente su indolencia, en muchas ocasiones, replegándose en un vacío virtuosismo formal que es del todo narcisista, estéril y conformista.

Todos coincidimos en que se debe buscar un verdadero regreso a lo real y que este regreso debe hacerse por medio de la singularidad de la experiencia. Y no se trata de quedarse atrapado en el relativismo, sino más bien de tratar de mostrar que el origen de la verdad reside en la perplejidad que suscita la misma estructura de la experiencia y que esta permite trascender la subjetividad transportándonos a algo que se pueda compartir. Y no se puede representar la realidad con eficacia recurriendo a la enunciación directa, conceptual de las ideas, sino solo cuando se reproduce la fuerza, la oscura y expresiva potencia que existe en las cosas en el momento en que uno se libera y profundiza en su abismo.

Pero no parece imposible encontrar una salida a este *impasse*: quizás se podría encontrar recurriendo a un pequeño instante fílmico que no llega a dos minutos. Se trata de una experiencia que se relaciona con el lenguaje cinematográfico, que ha sido realizada por un alumno de la escuela de cine con la ayuda de una pequeña videocámara de aficionado que tiene la ventaja de compensar su baja calidad técnica con una capacidad para transmitir una sensación de inmediatez, al ser usada de modo tal que representa una prolongación casi natural del ojo y del oído. Trataremos de ver esto y analizarlo en relación a sus significados secundarios (es decir, en relación a la connotación) que transmiten las imágenes con el fin de demostrar cómo la captura y reproducción de la realidad, y la consecuente producción de significado, no se implementan a través del forzamiento de la realidad en una estructura conceptual significativa sino, tratando de situar esta misma realidad, en su concreción fenomenológica, dentro de un espacio visivo preciso - o si así queremos llamarlo, punto de vista - de tal forma que pueda instaurar por sí misma una trayectoria significativa inesperada dentro de un único encuadre.

En un terreno abandonado y sin cultivar, situado al borde de una carretera que conduce a las afueras de la ciudad, un hombre con aspecto descuidado, con una desaliñada indumentaria, se ha agachado con el fin de cortar con una navaja una rueda abandonada de un coche siguiendo la línea circular que une el neumático a la llanta. A su espalda, aparecen una mujer con una bata oscura y una niña que tiene, aproximadamente, unos cinco años. La niña lleva puestas tan solo un par de braguitas blancas. Se puede intuir por su indumentaria y por sus rasgos somáticos que los tres forman parte de una comunidad de nómadas; es posible que las mujeres sean la esposa y la hija del hombre. A sus espaldas, en una carretera que atraviesa horizontalmente la totalidad del encuadre, aparece un coche aparcado en el ángulo a la derecha del fotograma. Tras concluir el trabajo, el hombre arroja el neumático y vuelve a recoger la llanta, la cual deposita en la caja metálica de una furgoneta. A continuación, la niña se agacha al lado de un enorme montón de basuras y se pone a recoger con esmero, eligiendo uno a uno, unos platos blancos de postre que sorprendentemente todavía están intactos. Los coloca ordenadamente dentro de una caja de cartón que carga sobre sus espaldas y luego transporta. Seguidamente, la madre y la hija aparecen por el borde de la carretera. Parece que la madre ha recogido también algo: unas astillas

de madera, una mesa hecha trizas que sujeta precariamente entre los brazos. El tráfico resulta intenso y veloz; las dos mujeres aguardan a que se presente el momento oportuno para atravesar la carretera. De repente, sin una razón precisa, la madre se vuelve hacia la niña y con un gesto que muestra desagrado agarra la caja de cartón y arroja al suelo el contenido de esta que se hace trizas. Un ciclista se ha parado al otro lado de la calle a observar la escena y comenta lo que ha sucedido de modo icástico. La niña, sin haberse turbado lo más mínimo, más bien indiferente, se vuelve a agachar para recoger lo que ha podido salvarse del desastre. La última imagen que se ve es la de la madre y la niña, encuadradas de espalda, que van caminando a lo largo de la carretera. La niña ha dejado la caja de cartón pero trasporta en sus manos un par de platos que se han salvado. Antes de que se interrumpa la toma, se vuelve hacia la videocámara con una rápida mirada furtiva, como si sintiese un repentino sentimiento de culpabilidad, debido a que ha sido observada y puesta al desnudo durante su acto transgresivo.

Este fragmento nos invita a una mirada extemporánea de una situación determinada, aparentemente banal – y por lo tanto, podríamos pensar que carece de un interés particular - que ha sido recogida en esa tierra de nadie que señala de forma incierta los confines de la periferia de Milán. Se trata de un pequeño retal de vida de una familia gitana en la que se muestra su miserable actividad cotidiana, la de ser *espigadores* de la basura. Nada más que un pequeño fragmento de historia que se muestra a través de pequeños encuadres, apenas seis imágenes, pero que no carecen de significado y con un final que es una fábula moral inesperada.

Ya desde el primer encuadre se puede de hecho constatar cómo la pobreza de la imagen sea solo aparente, ya que su significado es muy rico. El lugar, el vestido y el aspecto general del hombre y de las dos mujeres nos proporcionan en un instante las coordenadas necesarias para entender el contexto en el que nos encontramos proyectados; un contexto en donde su trabajo con una herramienta de fortuna recuperando un material de desecho, se pone por afinidad paradigmática, en estrecha natural relación con aquel coche lejano, aparcado arriba a la derecha del encuadre, más allá de la carretera de la que proceden las dos mujeres. Coche que se propone como polo dialéctico a la acción del hombre que se desarrolla próxima al ángulo diagonalmente opuesto en la zona baja del fotograma, instituyendo con este una relación jerárquica alto-bajo, nuevo-viejo, sano-enfermo, rico-pobre que deriva de su aparición como objeto inalcanzable, tanto en sentido real como figurado. Significado confirmado y reforzado, dos encuadres después, por la nueva comparación que se produce con la misma furgoneta en la que el hombre carga una llanta que acaba de encontrar y en la cual se apoya la niña sonriendo hacia el objetivo, con una actitud de complacido, paradójico alarde.

A continuación se muestra una secuencia en la que aparece la niña que recoge unos platos blancos que han sido desechados mientras se cierne sobre ella un indiferenciado montón de basura que ocupa todo el encuadre y que parece aislarla del resto

del mundo – y que no se trata de otra cosa que de una continuación y una repetición de la acción anterior realizada por el hombre. Se da un preciso paralelismo entre el acto de recoger los desechos y su traslado a la caja de cartón, como si se tratara de su propia camioneta; pero el todo que surge aquí adquiere un sentido diferente. El mero hecho de que dirija su atención no tanto a un producto de primera necesidad –un objeto esencial para todo aquel que haya elegido una vida de nómada– sino que se trata de un accesorio, de algo superfluo, casi frívolo como son esos platos de postre, la sitúa de una forma inesperada fuera de su mundo y su cultura. Y es esto lo que parece reprocharle la madre con ese gesto impredecible y definitivo que, como hemos visto, consiste en arrojar al suelo el contenido de la caja. Podríamos decir que aquel gesto delata toda la perentoriedad de una prohibición que se presenta como ineluctable e irrevocable. En ese corto espacio de tiempo, mientras aparece un ciclista que se ha detenido a observar y cuya mirada se presenta crítica y curiosa, se origina un cortocircuito entre el pasado y el futuro en el cual se concretiza toda la tragedia existencial de quien ha sido y siempre será excluido. La pose de la madre es al mismo tiempo una forma de rebelión y de rendición; de rebelión contra el destino y de rendición con respecto a la imposibilidad de traspasar los límites reales y simbólicos que separan los dos mundos, dos condiciones, que han sido demarcados por aquella carretera que separa el vertedero de basuras de las casas, y que las dos mujeres no pueden atravesar debido al incesante tráfico. Y es también una defensa de la propia cultura, el hecho de que no quieran pasar al otro lado, el que no quieran adoptar los hábitos de una sociedad que no las reconoce y en la que ellas mismas no se reconocen. Y en ese momento se acrecienta el valor significativo de otro elemento: la oposición visual anterior que surge entre aquellos tres platos y aquellas astillas y trizas, a las que la madre trata de aferrar a su seno, destinadas a remendar la chabola y que se asemejan a los brazos de una cruz con la cual la mujer parece estar obligada a cargar. Es una especie de desesperada alusión a un sacrificio oscuro y cotidiano que no aspirará a honor en los altares y del que no quedará huella ni en la historia ni en la memoria.

Nos encontramos ante el nacimiento del pensamiento, el origen del lenguaje y de su elemento fundamental: el símbolo. El símbolo: elemento del discurso que, además de su propio significado normal, siempre añade otro más (símbolo explícito, convencional, institucional), y que en esta ocasión es, sobre todo, un elemento que por sí mismo no significa otro más, pero que lo hace en función del contexto (símbolo escondido, creativo) y es por lo tanto aquello que surge en el pequeño film que acabamos de analizar. Y aquello que surge se debe a que se ha elegido un punto de vista determinado, no preestablecido, sino que se encuentra allí, en el campo, en el momento mismo de la filmación.

No cabe la menor duda de que la elección de la forma de encuadrar, y por lo tanto, el lograr poner en relación a diferentes elementos de la realidad sin intervenir en ella, tan solo ópticamente, es decir a través de cómo se ha situado la videocámara, aparece como un hecho determinante, desde el punto de vista de la creación de un significado adjunto, aún más vasto que nos remite al universo de la connotación. Por

ejemplo, si se hubiese situado una videocámara al otro lado de la carretera – eliminando la imagen de la misma carretera, la del coche que estaba aparcado y la del ciclista, y qué decir si se hubiesen eliminado los edificios de atrás que ofrecen unos contornos precisos y bien situados que se oponen de forma manifiesta al cúmulo de la basura del que la niña ha sacado los platos - no cabría la menor duda de que el significado a nivel denotativo hubiese sido el mismo, pero no se habría alcanzado el valor añadido del sentido al que se llega gracias a esa caja de resonancia de significado que es a nivel simbólico-connotativo. Se trata del procedimiento que comporta la simbolización de la realidad y es la base del acto cognitivo sobre el cual se fundamenta todo pensamiento, todo concepto. Si hemos sido capaces de aprender a hablar y a escribir es porque alguien nos lo ha enseñado, aunque nadie nos ha enseñado a pensar. Más bien, hemos podido aprender el lenguaje de las palabras porque conocemos el del pensamiento. Si un niño en edad pre-verbal se pusiera a ver un film, sería capaz de comprender su significado casi sin necesidad de comprender lo que se dice, porque el lenguaje de las imágenes es el más antiguo de todos, y se trata de un protolenguaje innato del que se derivan todos los otros lenguajes. Y este no es otro que la base del lenguaje cinematográfico que representa no solo el más antiguo de los lenguajes artísticos sino de todos los lenguajes *tout court*, como hemos ya mencionado al inicio de esta sesión, porque se trata de lo que usamos cada día prioritariamente (ya sea cuando estamos despiertos o soñamos) para interpretar los fenómenos de la realidad que nos circunda; lo que ocurre es que el cine ha comenzado a usarlo con muchos miles de años de retraso, cuando lo han hecho posible los inventos tecnológicos. Y ha sido gracias al pensamiento icónico y no al verbal que han comenzado a configurarse los conceptos por medio de los cuales se ha podido construir y configurar el lenguaje hablado, y no al contrario. Y a partir de esto ha sido posible ir de la cosa al concepto de la cosa. Se ha podido ir de lo particular a lo universal, de la variada pluralidad de fenómenos a la generalidad unificadora de los conceptos. El concepto, es decir, el universal, aclara el significado pero reduce la extensión de su sentido. Para reabrir el horizonte significativo es necesario volver a las cosas para que, de esa manera, se vuelva a descubrir la emoción de su misterio primigenio. Se trata del enriquecimiento potencial de la pluralidad del significado que facilita el conocimiento: aprehender lo desconocido gracias a lo ya conocido. Devolver la vida a lo real quiere decir descubrir nuevos significados a través de los mismos referentes, pero esto solo acontece por medio de una nueva mirada y una nueva forma de escuchar: “*Non nova, sed nove*”. Es decir: descubrir las mismas cosas pero observándolas con nuevos ojos – como da a entender el dicho latino.

La verdadera experiencia estética, que se lleva a cabo por medio del lenguaje de las cosas, debe ser una especie de insubordinación que nos lleva a enfrentarnos a una concepción *integralista* de lo real, entendida esta como algo estandarizado y domesticado. Debe molestar, y crear discordancia en relación a un pensamiento preestablecido cargado de prejuicios que tiende a limar las asperezas de los fenómenos de la realidad al recurrir a un proceso racional a la hora de explicarla y que se sitúa en un

tiempo inmediatamente posterior al de la observación, mientras que el cine (especialmente el cine documental) puede actuar por medio de una lectura simultánea de las imágenes, en lo que se refiere a los aspectos relativos de la acción, de la descripción, de la contradicción, de lo simbólico - y ¿por qué no? - de todo aquello que permanece inexplicable y misterioso. Se trata, como dice Deleuze, de una cámara-conciencia. El cine no es un cine verdadero cuando se limita a un discurso informativo desde un punto de vista externo. Solo se da el cine cuando la representación se vive desde dentro, cuando surge y fluye al mismo tiempo que lo real, por medio de la emoción, como de hecho en la vida. Regresar a lo sagrado, a los orígenes, a lo indiferenciado, es lo mismo que tratar de reencontrar la función redentora del arte para así hacerle reconquistar su papel transcendente que parecía haberse perdido para siempre.

El arte no debe tratarse del barco de Ulises que nos devuelve a casa para encontrarnos con todas las cosas familiares, sino que debe ser como la barca de Orfeo que nos lleva al fondo del infierno, a la capa interior más profunda y desconocida por nosotros. Haría falta que revisásemos un mito como el de Orfeo por medio de una lectura metafórica que, en su intención purificatoria, nos condujera a un final diferente.

Orfeo deja escapar a Eurídice debido a que se olvida de hecho de ella al trasferir por medio del arte el amor por ella sobre sí mismo: el objeto amado deja de ser la mujer amada y no es sino el mismísimo acto de amarla. Y por esta razón Eurídice se deja atrapar por las tentaciones de Aristeo y, cuando trata de escapar, pisa accidentalmente una serpiente que la muerde y la mata con su veneno mortal. Es una ilustración metafórica de ese encerrarse en sí mismo narcisista típico del arte que olvida el fin expresivo y acaba transformándolo, como habíamos mencionado antes, en un acto vacío de virtuosismo formal, siendo sí mismo su única finalidad.

Para que el autor pueda regresar a su esencia original haría falta hacerlo pasar por un proceso de purificación que nos devuelve metafóricamente al viaje de Orfeo. Se trata de que el artista/autor descienda hasta lo más profundo de la ciénaga de la retórica del lenguaje cinematográfico con el fin de alcanzar un final cambiado en el cual - sin nunca volver la espalda en un acto de desconfianza con respecto a lo real - Eurídice (o es decir, la realidad misma) se reencuentre otra vez, restituida a la luz y no perdida para siempre en el ficticio mundo de las sombras. A fin de cuentas, renunciar al amor narcisista por el propio arte para así poder abrirse al amor del otro, al amor del mundo tal y como es, a la esencia de la propia existencia.

Para poder llegar a realizar esto, es necesario saber renunciar a toda forma de rigidez. La razón y la razonabilidad tienen una raíz común, pero una esencia diferente. Creo, por ejemplo, que la visión del mundo de la razón se puede comparar al funcionamiento de un ferrocarril. Los trayectos aparecen como fijos, rígidos, y sus puntos de intersección, de intercambio son obligatorios, con unos destinos y unos tiempos que marcan los trayectos que ya han sido precisados desde el inicio. Se trata de un sistema exacto, por así decirlo, pero que puede saltar por los aires fácilmente: bastaría tan solo que el tren no llegase puntual, dentro de su ajustado horario o que aparezca de repente

un minúsculo objeto extraño en las vías o en el cambio de agujas y entonces todo el sistema queda bloqueado.

Ser razonable es algo muy diferente. Es como un barco de vela: se mueve en su elemento natural, no sigue una trayectoria precisa; todo lo contrario, puede elegir, de vez en cuando, entre una serie de posibles rutas. No hay ruta que no pueda recorrerse, ninguna meta es inalcanzable. Incluso encarando los elementos más adversos, el barco sigue avanzando. Incluso cuando el viento sopla de proa en dirección contraria a la de nuestra meta, bastaría alejarse ligeramente del rumbo fijado, dejarse llevar por el viento y avanzar en zigzag, barloventeando, una bordada tras otra. El camino será largo, sin duda, pero también es cierto que al obrar así llegaremos a nuestro destino. Y este se alcanza gracias a la maleabilidad de los elementos de los que nos servimos: el agua, el aire y saber ceder a estos. Navegar no es una ciencia, es un arte. Es un diálogo en el que aparece una confrontación recíproca con la materia y un recíproco saber ceder a esta. Se parece al vivir.

Somos seres en devenir que formamos parte del devenir del mundo; ¿qué sentido tiene ir contra la naturaleza, contra todo aquello que somos? Y en este nuestro ser en el mundo, somos parte de él y él es parte de nosotros. Somos su materia y su conciencia. Debemos encontrar un método que nos traslade de las tinieblas a la luz sin caer en la tentación de mirar atrás, como le sucede a Orfeo, sino dejar que las personas y las cosas vuelvan a nosotros, que nos hablen (tanto en el sentido literal como figurativo, metafórico), sin tener que someterlas a una violencia simplificadora, exterior y reductiva del pensamiento a partir de un esquema preconcebido y rígido.

Lo rígido y lo flexible, la regla y la excepción a la regla, esbozando ya una posible conclusión, quisiera leerles un fragmento de Deleuze y de Guattari extraído de su ensayo *Qu'est-ce que la philosophie?* Es decir: ¿Qué es la filosofía? Como podemos apreciar, se trata de un título relacionado con la filosofía que responde a la misma fórmula y al mismo esquema de nuestro congreso relacionado con el cine. ¿Nos puede sorprender? Creo que no. ¿No son sino la filosofía y el cine, en el fondo, dos miradas distintas a un objeto compartido? ¿Y no comparten estas la misma finalidad que no es otra que la de llegar a conocer el mundo?

Aquí el fragmento del pensamiento de Deleuze y de Guattari:

“Ni un pintor utiliza para dibujar una tela virgen, ni un escritor se pone a escribir en una página en blanco, ya que tanto la página en blanco como la tela se encuentran ya recubiertas de signos pre-existentes, de clichés, de estereotipos que, antes de nada, deben ser eliminados, limpiados, raspados hasta desarticularlos, para así permitir que pase una corriente de aire fresco originada por el caos y que nos abra a la visión.”

Se trata de una forma de pensar que no solo está relacionada con lo que he señalado antes acerca del cine (bastaría complementar el ejemplo de la página en blanco o el de la tela con el de la pantalla cinematográfica), sino que además si profundizamos

en él, sería posible interpretarlo como una forma de alusión a los instrumentos materiales y expresivos que pueden ayudarnos a encontrar un camino más adecuado y fácil para reconquistar la pureza del lenguaje. Y cuando hablo de instrumentos me refiero a las nuevas adquisiciones tecnológicas que ahora, como ya había sucedido en el pasado, pueden afectar al modo y a la potencialidad expresiva del lenguaje, unas tecnologías tan utilizadas, incluso si detestadas por los llamados puristas del cine, los mismos que en su tiempo habían mostrados su desconfianza sino su total aversión a la llegada del cine sonoro y del color. Si quisiéramos transferir este principio de manera simétrica al espacio de la reproducción de la imagen en movimiento, al audiovisual, y lo quisiéramos aplicar a un nivel más bajo, molecular, el de la “substancia expresiva” (utilizando un término de Hjelmslev), es decir, el de la base material que sirva para poder registrar las imágenes y los sonidos, podemos llegar a la conclusión que los gránulos de nitrato de plata, que se encuentran situados de manera aleatoria en el interior de la emulsión coloidal ubicada sobre el soporte de poliéster de la película, se adaptan mejor a esta demanda creativa que los píxeles del soporte electromagnético o la tarjeta de memoria de una videocámara moderna que se encuentran bien encuadrados y alineados siguiendo una trama, dispuestos en retículo como sucede así en la tabla pitagórica o en el tablero de ajedrez. ¿Pero, las cosas son de verdad así? Es decir, en vistas al resultado material de un potencial creativo ¿se adapta mejor el soporte analógico-fotoquímico de la película que el soporte digital-electromagnético de la cinta o el de la tarjeta de memoria? De este modo, surge de repente otra pregunta: ¿estamos seguros de que el uso de una tecnología en lugar de otra puede influir de modo determinante en el aspecto creativo de una obra de arte? ¿Puede afectar, lo que se relaciona directamente con la materia, a aquello que está relacionado con lo inmaterial?

Vamos a tratar de responder a estas preguntas.

Hay que tener claro, antes de nada, que al hablar en términos cinematográficos, nos referimos a fenómenos y no a conceptos, y tenemos que tener presente que estos fenómenos articulados adecuadamente generan en última instancia conceptos. Y si con esto queremos asegurarnos de que el concepto no es algo ya conocido a priori tampoco por su comunicador, sino que algo que él va descubriendo a través de su contacto directo, libre e inmediato con la realidad por medio de la emoción vivida y no solo imaginada, porque, además, gracias a que el espectador puede revivir esta emoción, aunque él también comparta este descubrimiento, en este sentido la rapidez de la elección del encuadre – una elección psico-óptica, y no sólo psíquica al ser gracias a un esfuerzo de la imaginación, y por lo tanto una auténtica apertura en frente de los fenómenos de la realidad - opera en favor de la identificación y del descubrimiento del sentido profundo de la realidad misma. Tengo la impresión que esta sea la única manera que tiene la tecnología de formar un todo con la técnica y la expresividad.

A continuación, me gustaría decir algo que puede resultar absurdo: que la videocámara por su ligereza y por su facilidad de utilización, que la diferencian de la cámara

ra de cine, no se trata de un instrumento más a través del cual actúa el lenguaje, sino que, de alguna manera, un instrumento en el que en sí mismo se engloba el mismísimo lenguaje, ya que parece ser un inesperado catalizador del más completo y profundo uso del lenguaje mismo. En el cine, al contrario que en otras formas de expresión que establecen una relación menos intensa con el aspecto material de las cosas, el instrumento que se utiliza afecta al lenguaje y al pensamiento, el cual adquiere su forma a través del lenguaje y se concretiza de forma explícita.

Como he mencionado anteriormente, esto puede parecer absurdo pero es algo *aparentemente* absurdo porque muestra un hecho concreto, real: la capacidad que tiene la videocámara para adentrarnos en las cosas y que se revela paradójicamente haciendo así que nos liberemos y nos abramos a la realidad que tenemos delante creando un tipo de vacío que acoge las cosas, que se deja llenar. Es un vacío en el que la cámara de cine tradicional encuentra una enorme dificultad cuando trata de llenarlo, una oposición al querer reflejarlo debida a su propia complejidad operativa que la limita. Ya no sucede como en tiempos pasados cuando el pensamiento se adelantaba a la mirada, ahora la mirada se adelanta al pensamiento. La película se origina a partir de la memoria a largo plazo, la memoria de un pasado lejano que se convierte en ritual por medio de imágenes mentales que tratan de reencarnarse en una realidad actual, la del espacio pro-fílmico del set que se adaptará a la imagen mental pre-existente gracias a la cámara. El medio digital permite crear imágenes por medio de una mirada que genera lo inmediato: la imagen real que surge a menudo interroga a la existencia de la imagen mental anterior, pre-constituída, en caso de que esta existiera anteriormente. Debemos hacer frente al miedo que se siente al vacío para alcanzar, apreciar y comprender la verdadera plenitud de lo real. El *horror vacui* que sin embargo se llena inmediatamente con lo que aparece delante de los ojos.

El miedo al vacío, a la nada en cuanto caos absoluto y también orden absoluto, es un enorme prejuicio del que resulta difícil desprenderse. Y así, con demasiada frecuencia, se considera más oportuno confiar en aquello que ya es conocido y consolidado, el dejarse llevar por los estereotipos, por lo consabido, por convertir el pasado en un seguro ritual, en vez de exponerse al azar del devenir. Pero es precisamente el devenir lo que constituye la esencia de nuestro mundo, y al actuar así, lo único que se produciría sería la ilusión de este devenir, en otras palabras: lo fijo, lo inmutable, y no tanto la vida como la muerte.

Por eso debemos considerar de nuevo las ideas de Deleuze y de Guattari, esta vez añadiendo un nuevo elemento, ese nuevo elemento que, como hemos visto, se podría añadir a la tela del pintor y a la hoja en blanco del escritor: el telón blanco de la pantalla cinematográfica. Un telón que necesita de un verdadero desgarrar, si no se transformaría en un tejido más como el de un paraguas con el que nos protegeríamos de una lluvia inexistente y que nos impediría ver las estrellas que se encuentran encima; nuestro mundo, precisamente, se ha originado a partir de esas estrellas, que han originado también la vida y el devenir que se renuevan cada día. La imagen virgen que encontramos en la realidad es la que crea el pensamiento y no es el pensamiento

el que tiene que re-crear la imagen cogitada, la imagen mental. Se trata de dar la vuelta por completo a un procedimiento tradicional. Esto origina una revolución de gran magnitud que, como ya hemos visto, puede haberse originado a partir de un simple cambio tecnológico. Es la revolución de la mirada.

La mirada es un acto natural, creativo: es la percepción visual y también acústica, pero especialmente la percepción empática. La mirada genera una historia: la historia de nuestra vida, en tanto que somos seres humanos que participamos de la misma, y el lugar en el que tiene como origen nuestra reflexión es el sacar a la luz todo aquello que capta nuestra conciencia del existir por medio de la percepción y la participación. Se trata de la capacidad de reflexionar en el momento mismo de vivir. Nuestra memoria se origina a partir del acto de grabar esa mirada; es el resultado de la percepción y de la reflexión. Es lo que constituye el momento principal de nuestro discurso, de nuestro acto comunicativo.

¿Cómo debemos actuar? Ciertamente, por medio de un acercamiento fenomenológico. Dejar de lado los prejuicios, los lugares comunes, las convenciones o, lo que es lo mismo, la mirada institucional. Ponerse en juego a través de su propia conciencia al desnudo. Esto significa, por lo tanto, la posibilidad de abrirse ante lo que acontece, al hecho singular y auténtico que vale la pena relatar y acoger según su propia originalidad específica y la nuestra. Esto nos conduce a un tipo de retorno a una inocencia que se relaciona con modelos discursivo-analíticos que se ponen manos a la obra exclusivamente en el momento en que se capta la imagen y con el consiguiente montaje, como si se tratara de una respuesta psico-fisiológica personal casi inconsciente para el mismo autor-observador. Se trata, por lo tanto, de una forma de regresar a la mirada primigenia, al lenguaje originario, pre-verbal, anti-predicativo que se opone a la mirada codificada previamente y uniforme, a un lenguaje demasiado explícito, racional, superficial y que ya ha dicho todo lo que tenía que decir, todo lo que tenía que mostrar y todo lo que debía interpretar... en otras palabras, carente de misterio, vacío. Y todo esto para reencontrar lo maravilloso, lo desconcertante, lo placentero que se encuentra en la emoción y en el misterio de la emoción que se descubre a partir de la concreta realidad, la cual genera lo simbólico y ensancha el horizonte del significado.

Un método que nos puede ayudar a alcanzar todo esto es, como ya hemos visto, el seguir y aplicar la modalidad simbólica. La modalidad simbólica, "lo simbólico" se funda en la analogía que se da entre lo que simboliza y lo simbolizado, además se funda en la vaguedad y ambigüedad fundamental de todo significado, es decir, se trata de un contenido que se presenta como si fuese una nebulosa que contiene una variedad de posibles propiedades. Cuando encontramos una cosa en un texto que no parece que se pueda explicar y justificar claramente de forma inmediata y que, al mismo tiempo, a pesar de que nos desvíe revela un sentido, aunque oscuro, que lo relaciona con el contexto, es muy probable que en ese momento nos encontremos ante un proceso simbólico que nos impulse a buscar otros significados más allá del literal. Una realidad primigenia, todavía virgen, repleta de significados que esperan ser descubrier-

tos, que sumerge la reducción del sentido de una interpretación conceptual. La simbología se transforma en algo creativo, en un continuo devenir, ya que genera un sentido adicional que nunca llega a completarse del todo, sino que da forma a una función asintótica creciente. Se trata de una nueva profundidad de la conciencia que se sitúa en una nueva dimensión del ser, que, poco a poco, nos lleva a un nivel de conocimiento que nos empuja a la profundidad del misterio.

En este momento surge como algo primordial hablar de la importancia del cuerpo, más que de la palabra, y en particular del rostro a la hora de interpretar todo aquello que es relevante en el acto comunicativo. El rostro es el lugar privilegiado para apreciar la transparencia, el lugar en el que el otro nos revela su presencia inerte, al desnudo... Y esto se puede también decir de los objetos, de las cosas. Incluso estos tienen rostro, más bien, lo tienen en mayor medida ya que carecen de la palabra. Y el cine se adapta bien, si logra hacer un buen uso de la movilidad de su ángulo visual, tanto del punto de vista óptico como mental, si logra captar esto en el acto formal, y por lo tanto, acto que sirve para revelar – al relacionar los elementos espacio-temporales - la esencia y la potencialidad expresiva de esta paradoja: capturar la luz especial que logra que los objetos se conviertan en rostros y que los rostros se abran, a su vez, hasta transformarse en paisajes, siendo su propia presencia carnal su única forma de aparecer sin fáciles psicologismos, sin artificios retóricos aclarativos, por medio de las apariencias pero traspasándolas, para alcanzar así el sentido profundo de las cosas. En este sentido el episodio que acabamos de ver, en el que aparece la niña gitana, me parece, por su simplicidad y pureza, más que elocuente.

Obligar al propio caos personal a que se convierta en forma, siguiendo al cuerpo como hilo conductor, no nos empuja a lo irracional sino hacia aquella región que conoce no solo por medio de conceptos, sino también a través de las formas y las imágenes: una razón estética – como nos recuerda Nietzsche - que es la culminación de la capacidad comunicativa entre los hombres y la fuente de todas las lenguas. Y por esto la videocámara se puede considerar como una prolongación natural del cuerpo, por las razones que hemos antes aducido. Está hecha con la misma carne que la de nuestro cuerpo – como lo señala Merleau Ponty - y nos permite ser partícipes de la carne del mundo, de aquella representación primigenia que nos obliga a su vez a recoger todo lo que se nos otorga originalmente como inefable, incapaz de ser dicho con palabras, lo inexplicable que no se alcanza por medio de los conceptos. Cada vez que demos forma a la realidad por medio de nuestro pathos subjetivo, en vez de petrificarla con las ideas, le daremos vida gracias a la síntesis instantánea de los opuestos, de lo real y lo ideal. Es un acto que nos permitirá recoger el misterio del mundo, de lo existente, en la belleza de su ser y su permanecer en el misterio.

Llegados a este momento, como conclusión, no estaría del todo mal recurrir a un pequeño apólogo.

Al emperador le habían regalado un arpa mágica. El arpa había sido diseñada por el más grande de todos los constructores de objetos musicales de China y estaba hecha con la madera de un árbol maravilloso, un árbol que se alzaba majestuoso y que remontaba hacia lo más alto, por encima del bosque. Parecía que se alzaba hasta conversar con las estrellas. Pero el emperador no había dado con ninguno que supiera cómo tocarla; todos los grandes artistas de su tiempo habían acudido a la corte, uno tras otro, y habían tratado sin éxito de hacerla sonar; a pesar de todos sus esfuerzos, habían logrado tan solo extraer de sus cuerdas una melodía con un sonido frío y casi desafinado y en desacuerdo con la armonía de lo que hubieran querido cantar. Era como si el arpa se negara a reconocer a su dueño.

En ese momento se presentó en la corte Peiwoh, el príncipe de los arpistas. Cogió el arpa y se puso a acariciar con delicadeza sus cuerdas como si tratara de amansar a un caballo temeroso y espantadizo, y, de repente, fue como si el árbol hubiese cobrado vida, el árbol del que se había extraído el instrumento y en este se despertara el recuerdo de la brisa primaveral que jugueteaba con sus ramas, el rumor soñador de los bulliciosos insectos en el verano, el recuerdo de la luz de la luna en el otoño, una luz cortante como el filo de una espada, el recuerdo del torbellino de los copos de nieve blanca como si se tratara del vuelo de los cisnes; el recuerdo de todas las luces y de todos los sonidos del mundo... En ese momento, el emperador, extasiado, le pidió a Peiwoh que le dijera el secreto de su triunfo. Peiwoh respondió: “Señor, todos han fracasado porque lo único que han hecho ha sido interpretar su propio canto. Yo he optado por que el arpa eligiera ella misma su melodía y mientras la tocaba no sabía si yo era el arpa o el arpa era Peiwoh”.

¿Qué es el cine? ¿Qué es el cine hoy? Creo que es el lenguaje perdido de la realidad. ¿Y qué será el cine mañana? Espero que sea el lenguaje recobrado.

ANÁLISIS HISTÓRICO-FÍLMICO Y CRÍTICA DE CINE: ENCUENTROS Y FRICCIONES

José Luis Castro de Paz

Universidad de Santiago de Compostela
Departamento de Ciencias de la Comunicación
Centro de Estudios Fílmicos de la USC (CEFILMUS)
joseluis.castro@usc.es

1.

Aunque la teoría del cine puede ser definida, con Francesco Casetti, como “*un conjunto de supuestos, más o menos organizado, más o menos explícito, más o menos vinculante, que sirve de referencia a un grupo de estudiosos para comprender y explicar en qué consiste el fenómeno en cuestión*”,¹ y por lo tanto constituye una rama de los estudios fílmicos que —como la crítica— no tiene como principal ámbito de trabajo la dimensión temporal del cine, el viraje dado por aquella desde finales de los años sesenta de pasado siglo tuvo consecuencias de gran repercusión para la Historia del Cine. De hecho, ninguna de las principales tendencias de la investigación histórica escapó al progresivo rigor y a la evolución de los planteamientos teóricos sobre los que dichas investigaciones se apoyaban. Esas diversas tendencias historiográficas citadas son resultado de la variedad de facetas presentes en ese *objeto social total* que llamamos cine y que es, a la vez, manifestación artística, institución económica, producto cultural y tecnología. Con todo, es evidente que, en cualquier momento dado de la historia, el cine es “*todas esas cosas simultáneamente: es un sistema*”.² Hacer un filme, en efecto, no es tanto realizar una *obra de arte* buena o mala como fabricar un producto costoso, que requiere una pesada infraestructura y que, casi siempre, *exige* un éxito que reporte un beneficio y posibilite una nueva inversión. No es posible entonces no tener en cuenta, al mismo tiempo, los imperativos socio-económicos y los *modelos culturales* dominantes en una sociedad.

¹ CASETTI, F. (1994): *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 11.

² ALLEN, Robert C. y GOMERY, D. (1995): *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós, 13.

Lógicamente, nuestra atención aquí se centrará en la historiografía estética del cine, tanto por ser en la que llevamos trabajando durante ya décadas, como por relacionarse particular pero muy estrechamente con la crítica de cine —cuya triple función de “informar, evaluar y promover” no solo llega a rozar en ocasiones el discurso histórico del analista, sino que, todavía más importante, puede y deber ser utilizada por este como fuente secundaria (la primaria ha de ser el texto fílmico mismo) pero fundamental—, pero, insisto, no debemos olvidar que no podremos nunca trazar una línea divisoria demasiado clara con la historia social, la económica y la tecnológica. La Historia del Cine como arte debe estar en permanente relación con los demás campos de investigación, porque si los estilos, los géneros, los modos de producción y de representación, los intertextos y la autoría son, entre otras, algunas categorías básicas de esa Historia estética y ayudan a comprender el aspecto visual y sonoro de las películas en un momento determinado de la Historia del Cine, dichos mecanismos aparecen en contextos más amplios e implican factores no sólo estéticos (por ejemplo, un determinado avance tecnológico puede provocar nuevas formas de puesta en escena y, a la vez, que dicho avance sea aceptado o no como dispositivo estándar estará en función de las necesidades económicas de la industria). En otras palabras y una vez más: aunque estudiemos la forma de las películas en tal o cual momento histórico, deberemos conocer con detalle como el medio funciona en dicho periodo a la vez desde el punto de vista tecnológico, social y económico. El historiador debe aspirar, recurriendo a las palabras de G. P. Brunetta, a que texto y contexto se encuentren a lo largo de la investigación, no dejando de lado *el rol de las instituciones, de los autores, de los intelectuales, las estructuras productivas y los modelos lingüísticos, ideológicos, culturales; la censura y la interferencia del capital americano; las mitologías y la organización del consenso*.³

Quedando claro lo anterior, señalemos cómo la historia de las formas fílmicas se transforma radicalmente desde las antiguas historias-panteón o historias de los grandes autores y las obras maestras, gracias a aportes metodológicos (semiótica y análisis textual, narratología, arqueología fílmica) y tecnológicos (magnetoscopio, DVD y todo lo que vino después) sufriendo las más profundas transformaciones desde los años 80 del pasado siglo. Se plantea preguntas muy distintas a las de los modelos precedentes, explicita sus elecciones, multiplica sus instrumentos y puede entonces definirse eficazmente —como hizo Michèle Lagny— como una “historia problema”⁴ centrada en

<<comprender cuales son los procedimientos formales que ha elegido poco a poco el cine, qué tipo de materiales ha trabajado, en qué medida ha influido en el resto de los fenómenos artísticos, qué implicaciones ideológicas y culturales ha supuesto, cómo ha

³ BRUNETTA, G. P. (1979): *Storia del cinema italiano*, Roma, Editori Reuniti.

⁴ LAGNY, M. (1997): *Cine e historia. Problemas y métodos de la investigación cinematográfica*. Barcelona, Bosch, 134.

enlazado las distintas formas de representación y los modos de producción y, por fin, que vínculos se establecen entre cada una de las obras y el contexto en que han visto la luz. Más que una valoración de los filmes concretos interesa conocer sus estructuras y procedimientos, más que un panteón de nombres (...) interesa reconstruir los procesos que hacen del cine un forma de expresión y comunicación>>.⁵

El análisis fílmico es, no nos cabe duda, la más importante de sus armas, una vez que abandona su inmanentismo inicial y se pone al servicio de una historia cuya tarea es no analizar un film aislado, sino la evolución y las transformaciones de la forma fílmica en el transcurso del tiempo. Aunque por sí solo el análisis fílmico no es propiamente un método historiográfico (no puede responder, por ejemplo, a por qué determinado dispositivo de montaje o tal o cual movimiento de cámara se da en unos momentos históricos concretos y no en otros) se convierte en instrumento imprescindible en la investigación histórico-estética del filme. Se trata ahora de aplicarlo a vastos corpus diacrónicos, para lo que se requiere además la ayuda de la “arqueología” y la “filología” del cine y, no en menor medida, de la investigación documental. No basta pues con el análisis del texto, sino que este debe *historiarse*, ponerse en contacto con sus propias condiciones de existencia y también con el contexto cultural, social, económico y político en que aquel ha visto la luz. Así utilizado, el análisis fílmico ha constituido un punto de partida “para la reformulación de la clase de preguntas que la historia estética del cine puede y debe plantear”⁶. Una *historia de las formas* cuyo objetivo son los procedimientos estilísticos y las estructuras narrativas que dominan el lenguaje cinematográfico en un periodo histórico dado; una Historia estética del Cine que intenta comprender cualquier utilización de la forma fílmica en su especificidad y complejidad histórica.

Analicemos a continuación dos acontecimientos fílmicos relevantes cada uno a su manera en la historia del cine que han de ayudarnos a comprender la forma en que la crítica y la historiografía friccionan, produciéndose distancias y aprovechamientos de singular hondura.

2. *Blackmail* (Alfred Hitchcock, 1929): la crítica, el tiempo y la historia

Cuando comenzaron las películas sonoras, como es sabido, se produjo un auténtico cataclismo económico y estético en el cine, y *Blackmail* (Alfred Hitchcock, 1929), vista hoy, parece casi un documento sobre la transición al sonoro y los cambios estéticos que introdujo. Si para un crítico de 1929 las huellas presentes en el film de la tecnología del momento, las convenciones de la práctica fílmica tradicional, la economía, la ideología, etc. eran invisibles, para los historiadores se hacen extraordinariamente legibles, saltan a la vista.

⁵ Citada por CASETTI, Op. Cit., 333.

⁶ ALLEN y GOMERY: Op. Cit., 111.

Cuando se estrena *Blackmail* son muy frecuentes las películas híbridas, solo parcialmente sonoras, en momento en que todavía no se han estandarizado por tanto las convenciones del sonido cinematográfico. Por ello presentan una mezcla de formas diferentes, próximas al cine mudo en ocasiones, o totalmente alejadas de aquellas en otras.

Como es sabido, el trabajo del Hitchcock mudo, muy influenciado también por el modelo hollywoodiense, recogía y mixturaba a la vez las dos principales tradiciones de expresión puramente visual del cine mudo europeo: el montaje soviético y el expresionismo alemán. A priori, el sonido venía a otorgar mayor realismo a la imagen, alejándolo de la desrealización del montaje soviético y del expresionismo y de esa idea de cine puro que Hitchcock defendía (un cine estrictamente visual, capaz de significar a través de la imagen, opuesto a lo que llamaba “fotografías de gente hablando”), pero podía sumarse a la caja de herramientas del cineasta, si se utilizaba de forma creativa y dramáticamente rentable.

Al aparecer y restaurarse la versión silente en los años 80, la comparación nos permite un estudio profundo de las implicaciones estéticas de esta radical transformación tecnológica. Dicha versión se estrena en agosto de 1929 (dos meses después de la primera) en salas todavía no equipadas con tecnología sonora. Si comparásemos secuencia por secuencia ambos films comprobaríamos como ambos constituyen verdaderas operaciones de bricolage. Nos centraremos ahora, solo y brevemente en una secuencia: la que tiene lugar en la casa del pintor, antes de que la muchacha lo mate cuando intente violarla. En la versión muda (más breve y con más planos) Hitchcock recurre al plano-contraplano con eficacia y soluciona la dualidad entre protagonista femenina/punto de vista masculino haciéndonos optar alternativamente por ambos, compartiendo también la mirada del atacante. En la película sonora, Hitchcock encuentra en la solución escénica del biombo y del piano la *barra* que sustituye al plano-contraplano, pudiendo ver el espectador a la muchacha mientras se desnuda, acentuando el voyeurismo sin necesidad (ni posibilidad) de identificarse exclusivamente con el punto de vista del hombre. El erotismo de la secuencia sonora explica que la mujer no necesite besarlo (en la silente si bien lo hace tímidamente, lo besa en la boca, con lo que ello implica) pues ya se ha ofrecido antes, descarada, a nuestra mirada...

Lógicamente, nos viene a la cabeza al comparar estos fragmentos la célebre y ya citada distinción de Hitchcock entre “cine puro” y “fotografías de gente que habla”. En la versión muda, la cámara está dentro de la acción y la determina espacial y psicológicamente. En la sonora permanece estática, frente a la acción, fuera de la misma. Adopta, si queremos emplear la expresión, “un punto de vista teatral”. Así es como se veía en 1929, y en relación a ello es como definieron las dos versiones destacados

críticos tras el estreno: la versión muda sería infinitamente mejor que la sonora, toda vez que la acción es “libre”, sin sometimientos de tipo alguno.

Pero tales apreciaciones críticas —coyunturales, tan en consonancia con el acalorado debate crítico del momento— no pueden ser hoy aceptadas naturalmente, sin consideraciones históricas y teóricas más matizadas. De acuerdo con las teorías de André Bazin, por ejemplo, nuestra mirada sería más libre en la versión sonora, dado que nuestras percepciones son menos rápida y férreamente dirigidas. No obstante, es claro que Hitchcock opera más libremente en la versión muda. En cualquier caso, la secuencia en el estudio del pintor es mucho más larga y pausada en la versión sonora (quince minutos) que en la silente (nueve). La versión muda consta de 48 planos, con una duración media de 11s. y medio; la sonora 36 con una duración aprox. de 24s. y medio. En esta última, cuando los personajes conversan (o cantan) el movimiento de la cámara se detiene y el tiempo fílmico se dirige hacia el tiempo real. De alguna manera, *Blackmail* contiene elementos del Hitchcock mudo (*The Manxman*, 1928) y de *Juno and the Paycock* (1930, la primera película totalmente sonora de su carrera); ofrece casi una antología de posibilidades, convirtiéndose en un film Jano, que mira hacia delante y hacia atrás. Pero hay que recordar que Hitchcock no eliminará el montaje “en tiempo real” al que —sin duda determinado por limitaciones técnicas— le enfrenta *Blackmail*, sino que profundizará en sus posibilidades expresivas y semánticas, incluso cuando el montaje sonoro no lo haga en absoluto necesario) por medio de los planos-secuencia de *La Soga* (*Rope*, 1948) o *Atormentada* (*Undern Capricorn*, 1948).⁷

3. La crítica y la forma: ¿una subjetividad “a la española”?

La extraordinaria película de Rafael Gil, *El clavo* (1944) supone la definitiva eclosión del melodrama en una filmografía que ya tendía a escorarse, temática y estilísticamente, hacia el género de la pérdida y la melancolía. El cuento de Alarcón le permitía al director adaptarse a las coyunturales preferencias de la crítica (franquista) por el cuento o la novela frente al teatro popular, sainetesco y zarzuelero, que había caracterizado el mejor cine republicano. En otro orden de cosas, la película es concebida como una superproducción de elevado presupuesto (en torno a 3.200.000 de pesetas, con participación de más de 2.000 extras), que se quiere explícitamente la respuesta de CIFESA tanto al incontestable éxito de la notable *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943, basada en otro texto de Alarcón) como al enorme impacto que *Rebecca* de Alfred Hitchcock había provocado en crítica y público, hasta el punto de que —en una línea que bien puede ejemplificar José Luis Gómez Tello, que califica *El clavo* como “nuestra Rebecca” en su entregada crítica de estreno para la revista

⁷ CASTRO DE PAZ, J. L. (2002): *Alfred Hitchcock*. Madrid. Cátedra.

Primer plano—⁸ las comparaciones atraviesan buena parte de los innumerables escritos elogiosos que se prodigan en periódicos y revistas, tanto especializadas como de información general, en los meses posteriores. En uno de ellos, publicado en Barcelona en noviembre de 1944, el autor señala algunos aspectos ciertamente relevantes que habrán de servirnos como punto de partida para nuestro análisis posterior:

<<El *clavo* fue un proyecto constantemente mimado por Gil; con el bajo el brazo llegó a los estudios para rodar su primera película; dándole forma, madurándolo, consiguió el humorismo delicioso de *Viaje sin destino* y *Huella de luz* (...). Él ha declarado que *Eloísa está debajo de un almendro* le sirvió para medir sus fuerzas con el problema que podía representarle la realización de *El clavo* tal y como la había proyectado, que no era otra que el logro de la ‘atmósfera’, esa ‘atmósfera’ densa que nos explica sin palabras, pero con un realismo imponente, la época, el ambiente, las pasiones>>.⁹

La tarea de historiador ha de ser, aquí, la reflexionar más en profundidad sobre la dialéctica tradición/estilo personal que se esconde en esa constantemente citada *preocupación atmosférica* que caracteriza la puesta en forma de Rafael Gil. Algunas reflexiones historiográficas han venido, por vías distintas, a incidir en el enorme peso que nuestra tradición pictórica (y teatral) ha tenido en la configuración de algunos de los modos de estilización que particularizan el cine español a través de su historia, hasta el punto de que parece difícil trazar un mapa—siquiera somero—de su(s) configuración(es) estilísticas sin detenerse a reflexionar sobre el mismo.¹⁰ Esa es—surgida a la vez de una de las más singulares consecuencias formales de la extrema endebles de la industria cinematográfica española desde el periodo mudo, que había motivado un trabajo en general más enfocado a la disposición interna del plano que hacia (más caras y complejas) investigaciones ligadas en el ámbito del *découpage*—¹¹ la tradición, ambiental y *mostrativa*, en la que Rafael Gil está inmerso culturalmente, y nada

⁸ GÓMEZ TELLO, J. L. (1948), “Ante el estreno triunfal de *El clavo*. Las tres dimensiones de una gran película española”, *Primer plano* n° 208 (8 de octubre). En buena parte de las críticas el film se compara sobre todo con *Rebecca*, pero también con otras películas como “Cumbres borrascosas, Luz de gas o La loba”. Una película dramática y, entonces “*muy del gusto de la época, si se tienen en cuenta los éxitos actuales*” (Sin referencia. Sin fecha. Colección hemerográfica de Rafael Gil hijo).

⁹ Sin referencia. Colección hemerográfica de Rafael Gil hijo.

¹⁰ Nos, por referimos, por un lado, a la intervención de Julio Pérez Perucha, titulada “La tradición pictórica en el cine español del periodo mudo”, en el seminario *La pintura en el cine: una aproximación*, celebrado en Valencia del 7 al 11 de noviembre de 2005 y dirigido por Vicente Ponce. Por otro, a las reflexiones sobre el tema de Fernando González en un notabilísimo artículo sobre el clavo (“*El clavo*, de Rafael Gil en la búsqueda de un modelo para el cine español”, *Archivos de la Filmoteca*, n° 45 [octubre, 2003], pp. 74-93). Nosotros mismos hemos mediado en el tema en dos ponencias recientes (“La huella de la pintura en el cine español tras la Guerra Civil”, en el seminario *La pintura en el cine...*, ya citado, y “*Don Quijote de la Mancha* de Rafael Gil”, leída en el curso del Congreso Internacional *El Cine y el Quijote*, celebrado también en la ciudad del Turia entre el 15 y el 17 de noviembre de 2005). Cfr. también, CASTRO DE PAZ, J.L. (2007), *Rafael Gil y CIFESA*, Madrid, Filmoteca Española.

¹¹ Pérez Perucha, J., “La tradición pictórica en el cine español del periodo mudo”, op.cit.

debe sorprender por ello que —pese a los referentes americanos (muy especialmente King Vidor) una y otra vez citados por el cineasta como modelos referenciales para su trabajo— un análisis detenido de sus detallados guiones técnicos¹²—sobre todo a partir de *El hombre que se quiso matar*, del que Gil no era autor— permita comprobar una serie de rasgos comunes a todos ellos bien sintomáticos y en estrecha relación con lo dicho: un total de planos que oscila aproximadamente entre los 400 y los 450, con bien detalladas panorámicas y *travellings*, y entradas y salidas de campo de los personajes. En cuanto a la escala, son muy escasos los planos cercanos (primeros planos o de detalle) y destacan abrumadoramente desde el punto de vista cuantitativo los medios, (sobre todo) americanos o tres cuartos y de conjunto. Esa contención escalar —limitando al máximo la aspereza de los extremos— expresa la búsqueda por parte de Gil de una *distancia justa* que, sin alejarse de los personajes, privilegia —como señaló Fernando González— el ambiente en el que se desenvuelven y, “[e]n íntima relación con esto, hay que resaltar que rara vez se señalan contracampos que funcionen como subjetivas de un personaje”.¹³ En definitiva, *[c]on independencia del texto y sus características Gil opta por una visión externa que subordina la acción y los personajes a la creación de una atmósfera*.¹⁴

Pero lo realmente interesante es, a partir de aquí, analizar en profundidad los dispositivos visuales —a los que ya nos hemos referido brevemente en páginas anteriores— de los que Gil-Fraile-Alarcón van a valerse, desde la conciencia de un estilo propio que va formándose progresivamente y que *ve la luz*, más allá de su *huella* y en todo su (melodramático) esplendor, en la película que ahora nos ocupa. El papel de Alfredo Fraile es trascendental en esa evolución. Siguiendo las férreas instrucciones del director, que daba indicaciones muy exactas de lo que quería, Fraile ahondaba desde *Huella de luz* en su voluntad de lograr un estilo fotográfico reconocible, siempre en beneficio del ambiente de cada film particular —“la fotografía la determinaba el argumento”, declararía—, pero directamente marcado por la tradición heredada de el austriaco instalado en España desde 1934 Heinrich Gaertner (Enrique Guerner), que había trabajado como ayudante u operador principal en un elevadísimo número de films alemanes junto a directores tan relevantes como, por ejemplo, Robert Wiene. Influidos también por los directores de fotografía europeos instalados en Hollywood (como Karl Freund o Eugen Schufftan), Fraile “*vuelve su mirada hacia (...) Hollywood (...) [y] termina por descubrir la estética de la Fox y, sobre todo, la de su más*

¹² Que, con conclusiones similares, Fernando González García (Op.cit) realizaba para las adaptaciones a partir de las copias conservadas en la Biblioteca Nacional y nosotros (contando también con *Viaje sin destino*) de los utilizados durante los rodajes por el propio Rafael Gil y que incluyen en ocasiones significativas anotaciones y eventuales modificaciones a mano (colección particular Rafael Gil hijo).

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

prestigioso director de fotografía: Arthur Charles Miller".¹⁵ En fin, y junto a un tipo de material sensible pancromático que generaba altos contrastes, a la tendencia generalizada en España al modelo de iluminación denominado "clásico-barroco"¹⁶ y a las propias técnicas lumínicas de la época, su gusto y conocimiento de la pintura española y en especial de la estética claroscurota de José de Ribera,¹⁷ acaba por modelar un estilo muy contrastado y sutil de gran potencialidad dramática y simbólica. Con todo, y como anticipamos, sólo "será en 1944 [con *El clavo*] cuando Fraile consolide definitivamente el control sobre la sombra esbatimentada y cuando comience a indagar a fondo las posibilidades simbólicas de la aplicación del esbatimento".¹⁸

Lo más curioso y extraordinariamente complejo —como apunta Fernando García en su ya citado trabajo sobre el film— es que dicho dominio de sus armas lumínicas, puestas al servicio de Gil —y con relación a *El clavo* llega a hablarse ya en la época de "pintura, grabado o aguafuerte"¹⁹ e incluso de "orfebrería"—,²⁰ tiene lugar en un texto que pretende, sin renunciar a su estilo, *responder a Rebeca*, culmen entonces, como veíamos, de la modernidad hollywoodiense. Esa "contestación española", que tenía para la crítica de la época profundas implicaciones ideológicas —el citado Gómez Tello, por ejemplo, opone la potente y poética "alucinación literaria" de Gil a la páfida "sugestión cinematográfica" de Hitchcock, la "católica españolidad" de *El clavo* a la "corticalidad, heretismo y materialismo" de *Rebeca*—, era, por lo demás, consciente por parte de Rafael Gil, quien en una entrevista ya citada, publicada en *Primer plano* en octubre de 1944, señalaba cómo, pretendiendo hacer una película "muy nuestra", quería, a la vez, introducir en España un tipo de film "como Luz de gas, por ejemplo. En que la 'atmósfera' parece salir de los personajes...", iniciando, aquí, "la modalidad cinematográfica de Rebeca...".²¹

¹⁵ Rubio Munt, J. L. (2001): "Aplicación simbólica del esbatimento por los directores de fotografía españoles de la primera generación de posguerra: el caso de Alfredo Fraile", en VV. AA. *La herida de las sombras. El cine español en los años cuarenta*, AEHC, Cuadernos de la Academia n.º 9, pp. 144-145. En un importante artículo sobre la fotografía cinematográfica española de los años cuarenta y cincuenta, Vicente Sánchez-Biosca reparaba ya en los cruces de modelos y la confluencia de tendencias que se producen entre las grandes corrientes fotográficas que se hallan en la base del cine español. Dos modelos de iluminación casi programáticos, norteamericano y germano, que se encuentran en los films mixturándose y "siempre eliminando lo más programático de uno y otro" (Sánchez-Biosca, V., "Fotografía y puesta en escena en el film español de los años 1940-1950", en Llinás, F. (coord.), *Op. Cit.*, págs. 57-92.

¹⁶ Revault D'Allones, F. *La lumière au cinéma*, París, Editions Cahiers du Cinéma, 1991.

¹⁷ Rubio Munt, "Alfredo Fraile y la pintura de José de Ribera", *D'Art* n.º 21 (1995).

¹⁸ Rubio Munt, "Aplicación simbólica del esbatimento...", *Op. Cit.*, pág. 149.

¹⁹ Sin referencia. Noviembre de 1944. Colección hemerográfica Rafael Gil hijo.

²⁰ Sin referencia. Sin fecha. Colección hemerográfica Rafael Gil hijo.

²¹ Coello, Vicente, "Relato en tres tiempos de una gran película española", *Primer plano* n.º 208 (8 de octubre de 1944).

4.

En las páginas anteriores no hemos hecho otra cosa que señalar dos ejemplos —conectados a través de Hitchcock pero del todo diversos— de cómo la crítica es útil para el historiador y éste debe tomarla en cuenta, aunque sus intereses y perspectivas sean muy diferentes. La historia debe partir de estudios y análisis detallados y rigurosos, mientras la crítica es, muchas veces —no siempre, desde luego, pensemos en André Bazin o en Guillermo Cabrera Infante— coyuntural y pasajera, superficialmente valorativa.

El historiador del cine, y con ello quiero concluir, no puede centrar su atención en la impresionista bondad de tal o cual película que tanto ocupa y preocupa al crítico, sino en analizar su singularidad, sus procedimientos formales, sus complejos procesos de reelaboración de (o ruptura con) las culturales tradiciones visuales de las que parte para seducir a sus potenciales espectadores y, en definitiva, la respuesta textual que es capaz de *oponer* a las predeterminaciones del tiempo histórico de su realización.

Referencias bibliográficas

- ALLEN, Robert C. y GOMERY, D. (1995): *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós.
- BRUNETTA, G. P. (1979): *Storia del cinema italiano*, Roma, Editori Reuniti.
- CASETTI, F. (1994): *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra.
- CASTRO DE PAZ, J.L. (2002): *Alfred Hitchcock*. Madrid. Cátedra.
- CASTRO DE PAZ, J. L. (2007): *Rafael Gil y CIFESA*, Madrid, Filmoteca Española.
- GÓMEZ TELLO, J. L. (1948): “Ante el estreno triunfal de *El clavo*. Las tres dimensiones de una gran película española”, *Primer plano* nº 208 (8 de octubre)
- GONZÁLEZ, FERNANDO (2003): “*El clavo*, de Rafael Gil en la búsqueda de un modelo para el cine español”, *Archivos de la Filmoteca*, nº 45 [octubre], 74-93.
- LAGNY, M. (1997): *Cine e historia. Problemas y métodos de la investigación cinematográfica*. Barcelona, Bosch.

NO QUÉ ES EL CINE SINO QUÉ HACE EL CINE

Jean-Michel Frodon

Traducción del francés: M^a Teresa Vallejo

Mi principal actividad, después de aproximadamente 35 años, consiste en escribir no solamente *sobre* cine, sino *con* el cine. En una experiencia renovada de reencuentro con el cine. Con la certeza probada de que se pone en juego (se representa) algo singular e intenso en relación con lo que dicha palabra supone.

Por lo tanto, para comenzar, puesto que nos hacemos dicha pregunta con insistencia, me gustaría decir que la palabra *cine* tiene un determinado sentido. Dicho sentido es sin duda menos evidente que hace 30 o 50 años, y es por esta misma razón, por ser más problemática, más inestable que entonces, por lo que es más importante y más estimulante.

Enfrentarse a ello es como retomar el hilo de una antigua búsqueda de hace más de un siglo ya. *¿Qué es el cine?* Canudo, Delluc, Eisenstein, Epstein, Balasz, Benjamin, Malraux, Kracauer, Morin y tantos otros a su manera, se hicieron la misma pregunta, mucho antes incluso que André Bazin la tomase como título para su gran recopilación de textos.

Ahora bien, yo creo que desde los orígenes la pregunta es a la vez legítima e irresoluble. Legítima porque con la irrupción de las nuevas técnicas y prácticas que ahora se incluyen bajo el término de *cine* cambian por completo las referencias al mundo real y al imaginario tal y como habían existido hasta ahora en cualquier parte del mundo.

La rapidez y la universalidad de la difusión del cinematógrafo por todo el mundo durante los últimos años del siglo XIX constituyen un fenómeno extraordinario que nos remite a los objetivos antropológicos, es decir, a todo lo que hace referencia a los seres humanos en cuanto a humanos.

Dicha rapidez y universalidad refutan (contradicen) también la opinión según la cual el cine no llegará a ser él mismo más que cuando hayan pasado años, decenios incluso después de su invención. Claro que podemos decir que existe *el cine* desde las primeras proyecciones, y en todas partes los hombres encuentran algo que responde a un deseo.

Pero la cuestión sigue siendo irresoluble, porque todo aquello que haya creído definir el cine se revela como algo transitorio y perecedero, sin que, por lo tanto, él mismo desaparezca. De ahí su extraña historia de resurrección permanente. Proclamado como *invención sin futuro* por sus inventores a la mañana siguiente de su primera proyección pública el 28 de diciembre de 1895, nunca ha dejado de ser calificado como algo en vías de extinción, agonizante. Mientras que aquello que muere, en efecto, lo que nunca ha dejado de morir, son sus estadios sucesivos, sus formas de existencia transitorias que una aproximación existencialista ha llevado a confundir con lo que sería su definición.

La llegada del sonido, del color, de la televisión, la gran pantalla, las multisalas, la revolución digital, internet, el 3D, habrían sido las etapas más relevantes, con más eco de este eterno réquiem por un muerto que no habría dejado jamás de portarse bien. Incluso en ausencia de cambios tecnológicos importantes habríamos visto a todos aquellos que lo han amado intensamente, incluso el cineasta Jean-Luc Godard y el crítico Serge Daney, estar de luto a finales de los años ochenta, por haberlo definido esta vez como un proyecto político y social (la asunción de las esperanzas de cambio a finales de los 60 y comienzo de los 70) que no será llevado a cabo.

No todo el mundo se lamenta de esta supuesta muerte del cine, que habría encontrado numerosos ecos en un mundo fúnebre o por el contrario triunfal ahora que resuenan las fanfarrias de Netflix.

Hace solamente dos días en el marco del Festival de la Luz en Lyon, Nicolas Winding Refn proclamaba alegremente que estaba encantado de celebrar la muerte del cine allí mismo dónde había nacido (en las fábricas de los hermanos Lumière) para crear polémica en su plataforma de vídeo.

La pregunta sobre la continuidad de la existencia de aquello que merece ser llamado cine se formula, por supuesto, como ya lo hemos visto, y no es nueva. Muchos no han hecho caso de las nuevas tecnologías (más nuevas que antaño) para volver a formularla: sin ni siquiera remontarse a las funestas predicciones que habían acompañado al paso del cine mudo al hablado; desde el surgimiento de la televisión hemos encontrado numerosos malos apóstoles que anunciaron que el nuevo medio absorbería, es más ya había absorbido a aquello que habíamos llamado cine. Desde entonces, han sido innumerables las tesis que han hablado de la *sociedad de las pantallas*, que describen fenómenos muy reales, pero en detrimento de la comprensión, y principalmente de la sensibilidad, hacia aquello que continúa representándose de una manera diferente con el cine.

Jurídicamente, en numerosos países la distinción entre película cinematográfica y producto audiovisual se ha difuminado o ha desaparecido. Y en el terreno pedagógico esta distinción es confusa y oscila entre la presencia más o menos espectral del cine y la dominación de las ciencias de la información que prevalece en numerosos países. Frente a esto, se me permitirá constatar que esta distinción, incluida la jurídica tal como existe en Francia, participa de la vitalidad y de la diversidad en la creación cinematográfica en este país (incluso habiendo muy malas películas francesas) y de

una presencia excepcional del cine en la vida de toda la población, al mismo tiempo que encontramos una revalorización de este arte que no se encuentra en ninguna otra parte con la misma intensidad.

Esto no impide el auge de nuevas formas narrativas, espectaculares, lúdicas, ligadas a las nuevas tecnologías digitales de producción y difusión. La presión se ha visto singularmente acrecentada en favor de la tesis de la disolución del cine en el gran caldero audiovisual.

Lo que se niega aquí es *la singularidad de un arte de lo invisible por los poderosos de la proyección en gran pantalla*, de un espectáculo siempre condicionado por la posibilidad de sobrepasarse a sí mismo. Lo que se acepta, o más bien se aplaude, es la hipótesis, sin embargo constantemente desmentida, de la absorción de esta forma particular dentro de un conjunto impreciso dominado por las fuerzas de lo visual, de la comunicación y del espectáculo, acomodándose por completo a su producto. Insisto aquí sobre el papel decisivo de la proyección en sala en gran pantalla, a oscuras, entre desconocidos, habiendo salido de casa y habiendo pagado: todo este dispositivo particular que no es ni será jamás nuestra manera preferente de ver una película, debe permanecer puesto que es la razón por la cual un cineasta hace una película. Porque el objetivo de ir a una sala, y todo lo que eso conlleva, es lo que hace que ciertos productos audiovisuales sean una película y no lo sea cualquier otro producto audiovisual. Esto lo tienen muy claro Philippe Garrel y Stanley Kubrick, pero también Miyazaki, Murnau, James Cameron o Víctor Erice.

Una vez más, y con un poco más de insistencia, escuchamos los cantos fúnebres por la muerte del cine, estribillo tan viejo como el cine mismo, después de que el padre Lumière lo declarase como una invención sin futuro una tarde del 28 de diciembre de 1895. Pero no mucho menos futuro que cuando llegó el sonido, o el color, o la gran pantalla, o la televisión; el cine no está muerto. Cambia, nunca ha dejado de cambiar, esa es precisamente la prueba de su vitalidad. Si no cambiase, entonces sí que estaría muerto. Por lo tanto, lo que señala como decadencia o declive es solamente la necesidad e incluso el vital abandono de una configuración anticuada.

Lo que nos devuelve a la cuestión de qué es el cine o más bien qué será del cine. Una cuestión que, efectivamente, parece tratarse con más intensidad aún después de que su estatus ha cambiado considerablemente. Porque *eso* que nosotros llamamos cine – las técnicas, los edificios, las prácticas sociales, los dispositivos económicos, los proyectos, las realizaciones estéticas, etc. – ya no se beneficia de esa clase de evidencia asociada a esta palabra durante los 60 primeros años de su existencia. Ya no sabríamos responder a la pregunta de *¿qué es el cine?*, pero al menos estamos seguros de qué es lo que designaba esa palabra: o que se *pasaba en el cine*. En francés (bastante similar en casi todas las lenguas del mundo) la identidad del término entre el proceso y el lugar anclaba la certeza en las tranquilizadoras tierras firmes de la tautología: el cine es aquello que vemos en el cine.

Poco a poco, a partir de los años 60, pero con una aceleración fulminante durante el periodo que va de 1990 a 2010, *aquello que llamábamos cine* ha perdido este

firme apego. El cine ha sufrido una crisis de identidad, más intensamente susceptible de ser absorbido, diluido y disuelto en otras prácticas, que tienen con él algunos puntos en común, superficiales o profundos, y que comparten a veces puentes y zonas de contacto, pero que sin embargo desvelan otras formas, otros sistemas de representación, de narración, de articulación entre lo grabado y la puesta en escena, entre realidad e imaginación.

En el contexto rebosante, estimulante y desorientador de las múltiples formas de producción y de difusión de las imágenes animadas y sonoras, lo que atañe al cine pierde la mayoría de sus referencias materiales que, sin permitir solucionar el enigma *¿Qué es el cine?*, parecen al menos localizar aquello de donde proviene la cuestión. (De lo que se trata).

Solamente nos quedan dos opciones: o bien renunciar completamente a pensar en los procesos de trabajo y la manera en que moldean nuestro mundo y nuestra intimidad, o bien admitiendo que la cuestión inicial está mal planteada.

Es bastante evidente que la primera respuesta es la que ha sido elegida masivamente. Frente a esta dimisión, la mayoría de las veces muy orgullosa de sí misma, y despreciando a quienes aún buscaban pensar en el proceso cinematográfico en su conjunto, la otra opción, bajo una aparente simplicidad, nos lleva de hecho a poner en juego los fundamentos de nuestra manera de pensar.

Se trata ni más ni menos que de rechazar las consecuencias, en la cuestión *¿Qué es el cine?*, del verbo *ser*. Es decir, de romper con aquello que constituye la base misma de las construcciones teóricas y filosóficas que prevalecen en todo el Occidente, de rechazar la ontología.

Esta aproximación ontológica, surgida de lo más profundo del pensamiento griego, está, por lo tanto, muy lejos de ser universal. Los modos de pensamiento asiáticos jamás se han preocupado del *ser*, inclinándose a pensar en las evoluciones e interacciones más que una supuesta *naturaleza profunda* de las cosas – me refiero aquí particularmente, al pensamiento chino, al conjunto de la obra de François Julien¹. Otras corrientes de pensamiento, incluidas las occidentales, principalmente la corriente pragmática anglosajona (William James, Whitehead, John Dewey...) han construido proposiciones de comprensión del mundo sin recurrir a las *esencias* (y a sus múltiples avatares), incluso si muy a menudo, sin renunciar a la categoría de la ontología en la práctica, la dejan a un lado o incluso la rechazan.

A falta de un «*ser*», de un absoluto, de aquello que nos permitiría en el caso aquí considerado de escribir *cine* con mayúsculas, ¿en qué basarse? Los filósofos pragmáticos responden: en la experiencia. *Dejando a un lado la experiencia del sujeto, no hay nada, nada, nada más que nada*, según el potente aforismo de Alfred North Whitehead².

¹ Cf. En particular *Procès ou création*, Le Seuil, 1989, *Les transformations silencieuses*, Grasset, 2009, y *Entrer dans une pensée, ou Les Possibles de l'esprit*, Gallimard, 2012.

² *Procès et réalité*, Essai de cosmologie, Gallimard, 1995, p. 281.

¿Qué pasa con el cine? ¿Cómo aplicamos esto al cine?

La experiencia del cine, en su singularidad, es el resultado de las características materiales (técnicas, económicas, sociológicas) de su puesta en marcha y de los efectos que esas características son capaces de inducir. Son esos efectos, que pueden producirse o no, los que permiten a cada uno decir que efectivamente hay *cine* o no lo hay, en aquello que se pretende poner de relieve.

Inscrito en un ambiente complejo, el de las sociedades de los siglos XX y XXI, respondiendo prácticamente a múltiples objetivos muy heterogéneos (entretenimiento, propaganda, beneficio, expresión artística, descripción...) el cine no puede afianzarse más que bajo la forma de *promesas*, sostenidas o no por cada uno de sus artefactos (cada película), por cada uno de sus espectadores. Nunca esta experiencia podrá, de entrada, ser presumiblemente compartida, aunque *la era de las masas* parece hacer posibles series de gigantescas estadísticas concernientes a tal o cual interrelación entre ciertos productos y millones de personas.

Este proceso singular que merece ser llamado *cine*, y que mantiene una relación con la realidad sin precedente en las otras artes, como dice Stanley Cavell³, depende de la convergencia entre las prácticas particulares (de las cuales la mayoría han sido definidas desde el descubrimiento de la tecnología) conocida bajo el nombre de cinematógrafo. Se trata de la distribución particular de la elección de la puesta en escena, es decir, de la composición de la representación y del relato (encuadre, valor de la duración del plano, comportamientos de los seres filmados, efectos de luz, montaje, etc.) y del proceso de grabación en sí mismo, guardando las huellas de un *ha sido* que sobrepasa siempre aquello que es deliberadamente pretendido por la puesta en escena, incluso en las realizaciones más controladas y afectando a las situaciones ficcionales menos realistas.

Esta distribución específica de construcción y de recepción, esta articulación original del activo y del pasivo, con los medios (un *vocabulario*) adecuados, tiende naturalmente a producir efectos que no son comparables ni extrapolables a ningún otro modo de relato y de representación.

Y aun así, el cine no está aparte, sino todo lo contrario, está completamente inmerso en las prácticas, las técnicas, los rendimientos económicos, libidinosos, políticos... que recorren el mundo, pero según un modelo particular que le es propio, y permite aproximarse de una manera determinada todo lo demás.

En muchos aspectos, el cine pone de manifiesto lo que Bruno Latour llama un *modo de existencia*, fundamentado sobre una lógica interna; reglas válidas que no son asimilables a aquellas que están en vigor en otros modos de existencia (el derecho, la política, las otras artes...) y sin embargo ayuda a pensarlas, pero según su propia lógica⁴.

³ Stanley Cavell, *La Proyección del mundo*, Belin, 1999, p. 219.

⁴ Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, La découverte, 2012. Llama «preposiciones» a los procesos que permiten singularizar los modos de existencia, preposiciones que no son ni el origen, ni la fuente, ni el principio, ni la fuerza, y sin embargo no se pueden

Según los procedimientos extremadamente variados, la combinatoria de la huella de lo real y de la creación del relato y de la representación, atendiendo a los modelos propios del cine, engendran efectos particulares. Uno de los más importantes es el de articular numerosas relaciones temporales: hacer coincidir el presente de la grabación y el presente de la visualización, construir una experiencia de la duración como recurso dramático ligado a su impregnación de realidad. Deleuze ha mostrado los desafíos políticos de una relación igualitaria en diferentes momentos, lo que permite mecánicamente el dispositivo de grabación cinematográfico. Cuando él escribe en *L'Image Temps: Nosotros definimos el cine como un sistema que reproduce el movimiento vinculándolo a un instante cualquiera*. Esta proposición extremadamente rica, no es sin embargo, diga lo que diga Deleuze, una definición de cine⁵.

Otro efecto, él mismo siempre en interacción con el precedente, consiste en una triangulación única entre lo que es mostrado, lo que es perceptible por los sentidos aunque no forme parte del proyecto de demostración, y lo que puede formarse en la mente de cada espectador a partir de sus referencias, de sus aportaciones mezcladas. Es esta parte además, a disposición de cada uno en su interior, la que por facilidad de lenguaje llamamos *lo invisible*.

Este invisible (existen otros, convocados por las otras artes) está directamente ligado a la dimensión de las huellas de lo real y, en primer lugar, las huellas dejadas por los otros hombres, vivos o muertos. En este sentido, el cine es la actualización, gracias a las innovaciones técnicas a partir del siglo XIX, de un deseo humano inmemorial que había observado André Bazin cuando escribía que se trataba de *un deseo fundamental de la psicología humana*⁶, asociándolo al deseo de escapar a la dictadura del tiempo, que, como dirá en el capítulo siguiente, *existía en el alma de todo hombre*⁷. En *What Cinema Is* (Willey Blackwell, 2010), Dudley Andrew propone una lectura particularmente rica de la relación entre estos dos primeros capítulos de *Qu'est-ce que*

reducir solamente a la trayectoria [a las manifestaciones concretas del mundo de la existencia] *de sí mismas. No son el fundamento de nada y sin embargo todo depende de ellas. "Enquête sur les modes d'existence", op. Cit., p. 65.* En el caso del cine, es la proyección pública en la gran pantalla lo que juega el papel de preposición Cf. "Eloge de la distinction" (infra, p. XX et sq).

⁵ Cf. Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'image-temps*, Editions de Minuit. La totalidad de la obra explora innumerables traducciones y consecuencias en la historia del cine, así como ciertas enseñanzas que es posible deducir en el plano filosófico. Pero la relación en el tiempo está activa en *Cinéma 1: L'Image-mouvement*, incluso desde el primer capítulo, las "Tesis sobre el movimiento" que se apoyan en los trabajos de Bergson en *Matière et mémoire*.

⁶ André Bazin "Ontologie de l'image cinématographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?* Cerf. P. 9

⁷ Es todo el objeto del artículo "Mythe du cinema total", *Qu'est-ce que le cinéma ?* Cerf. Pp. 19-24. En *What Cinema Is* (WilleyBlackwell, 2010) Dudley Andrew propone una lectura particularmente rica de la relación entre estos dos primeros capítulos de *Qu'est-ce que le cinéma ?* y la cuestión ontológica (Pp. 110 et sq) D. Andrew concluye su obra con una aproximación muy cercana a aquella que se defiende aquí, escribiendo *el cine que no es esencialmente nada en sí mismo, es completamente un asunto de adaptación en aquello que ha sido conducido a ser y lo que puede llegar a ser durante los años venideros, y aún por venir.* (p. 141, mi traducción).

le cinema? y la cuestión ontológica. Termina su obra con una aproximación muy cercana a la que se defiende aquí, escribiendo *el cine, que esencialmente no es nada en sí mismo, es por completo un asunto de adaptación, en lo que ha sido llamado a convertirse y en lo que puede aún, durante los años venideros, convertirse.*

A pesar del título del artículo de Bazin del cual se ha sacado la primera cita, *Ontologie de l'image photographique*, no se trata aquí de ontología sino de antropología – de lo que Georges Didi-Huberman llama, después de Aby Warburg y de Marcel Mauss *la gran duración de los gestos humanos*⁸. Que podamos encontrar ciertas prácticas, ciertas constantes entre los seres humanos alejados en el tiempo y el espacio, ayuda a definir lo que les importa a los hombres. Ello no implica el tener que pasar por la prueba irresoluble de la esencialización de ninguna de estas prácticas, ni del *Hombre*.

Entre otras cosas, los humanos crean imágenes, producen artefactos que tienen vocación de ser contemplados por otros. Sus relaciones con esas imágenes o, más bien, las relaciones entre los humanos y el mundo en el cual se inscriben esas imágenes pueden ser muy variados, con consecuencias considerables⁹, sin que tengamos el menor deseo de una ontología de la imagen para enmarcar todo esto.

Sin embargo, a falta de poder establecer en algún momento lo que es, sí que es posible por otra parte describir lo que hace, a partir de una sucesión de experiencias vividas y que pueden ser compartidas. Y lo que *hace* es diferente de lo que hacen otros modos de toma de contacto con el mundo. Los efectos del cine no son ni los de una novela, ni los de la poesía, ni los de la pintura, ni los del teatro, ni los de la música, ni los de la danza, ni los del video, ni los de la televisión..., ni tampoco los del periodismo, los del discurso científico, o los de la filosofía como lo recordaba enérgicamente Deleuze en “*Qu'est-ce que l'acte de création?*” (*¿Qué es el acto de creación?*) en su célebre curso en La fémis¹⁰ en marzo de 1987¹¹.

Lo que *hace*, y que no puede reconocerse más que en la infinita diversidad de sus efectos, es por supuesto susceptible de interactuar con esos otros modos de toma de contacto con el mundo, con las diferentes artes, los diferentes tipos de discursos descriptivos, narrativos y reflexivos. Dichos efectos son innumerables con las otras artes.

Son considerables con el periodismo: un ejemplo dentro del documental sería el ciclo de películas sobre Marsella de Jean-Luis Comolli¹² produciendo mediante el

⁸ Aby Warburg, *L'histoire de l'art à l'age des fantômes*, entrevista con Elie During, *artpress* n° 277, marzo 2002.

⁹ Cf. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, 2005.

¹⁰ N. del T. La fémis (école nationale supérieure des métiers de l'image et du son) (Escuela Superior de Oficios de la imagen y el sonido).

¹¹ Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création ?* En *Deux régimes de fou*, Editions de Minuit, 2003, p. 291 y sg.

¹² De 1989 a 2002 Jean-Louis Comolli ha dirigido ocho películas en Marsella, todas dentro del marco de unas elecciones, con la colaboración del periodista Michel Samson.

cine una labor informativa de la que no hubiera sido capaz ningún periodista. Un ejemplo dentro de la ficción: los reportajes de Jia Zhang-ke, reportajes *interiores* sobre las mutaciones de la China contemporánea con los cuales ningún gran reportero puede rivalizar. Esos efectos existen en el caso de las ciencias humanas. Claude Lanzman ha ejercido de historiador haciendo cine radical en *Shoah*. Sylvie Lindeperg ha demostrado cómo Alain Resnais había efectivamente hecho historia, como cineasta, cuando ha dirigido *Nuit et brouillard*¹³. Pedro Costa habría hecho un trabajo incomparable de sociólogo gracias a su arte de cineasta, lo mismo que Wiseman, Van Der Keuken o Depardon, cada uno de ellos con sus herramientas de puesta en escena. Lo que también habían hecho, pero de una manera diferente, Walter Ruttmann, DzigaVertov, Paul Strand o Manoel de Oliveira, observando la vida orgánica de las grandes ciudades de comienzos del siglo XX. Podemos decir que José Luis Guerin ha hecho un cierto trabajo de urbanista en *La ciudad de Silvia*, después de realizarlo de un modo diferente en *En construcción*.

Stanley Cavell ha puesto en evidencia cómo las grandes películas hollywoodenses trabajan filosóficamente las representaciones fundadoras del imaginario americano¹⁴, de manera muy diferente a lo que hacen aquellas películas que más tarde llamaríamos películas de ensayo (Chris Marker, Harun Farocki, Robert Kramer...) y que también ponen en práctica dispositivos reflexivos particulares, ligados al uso del cine más que a las herramientas clásicas de la filosofía. Jean-Luc Godard, en su creencia ilimitada del poder del cine, ha ejercido también de historiador, de sociólogo, de economista, de politólogo, de filósofo, e incluso se ha atrevido con las ciencias exactas. Jean Painlevé ha continuado su trabajo de biólogo con una cámara, empleando recursos propios. Jean Vigo, Víctor Erice, Abbas Kiarostami contribuyen a través de determinadas herramientas del cine a la comprensión de la psicología, sobre todo la de los niños, lo que hace también por otros medios del cine el *psicopsiquiatra* Fernand Deligny. Es una lista infinita, en la cual habríamos notado lo poco pertinente que es la separación entre ficción y documental.

Nos importa lo que *hace*, lo que puede hacer el cine, definidos todos los objetos como no lo hacen las películas, o lo hacen en proporciones variables. No es suficiente entonces que un producto sea llamado *película*, ni que sea presentado en una sala de cine, para que se realice lo que llamamos *la promesa*. Un gran número de producciones audiovisuales adscritas al cine no cumplen en nada, o lo hacen malamente, las complejas posibilidades del cine. Observar lo que hace el cine es, por lo tanto, observar lo que hacen efectivamente, uno por uno, los productos que dicen ser cine. Es aceptar no poder dar nunca una respuesta global, pero entrando en esa relación infinita con la multiplicidad de promesas, realizadas o no, que oculta cada película.

¹³ Sylvie Lindeperg, *Nuit et brouillard, un film dans l'histoire*, Odile Jacob, 2007.

¹⁴ Especialmente Stanley Cavell, *La poursuite du bonheur*, Cahiers du cinéma 1993, y *La Projection dumonde*, op. cit.

Pero la cuestión se complica aún más por la constatación de un fenómeno simétrico: si todas las películas no son cine, hay cine más allá de las películas.

Es lógico, e incluso doblemente lógico. Primeramente porque, como hemos visto con Bazin, los hombres han deseado un vínculo cinematográfico con el mundo mucho antes de poseer los medios técnicos para llevarlo a cabo, y ha tenido siempre como consecuencia *efectos de cine* en las otras prácticas humanas de narración y de representación, de donde no han desaparecido por completo para refugiarse únicamente en los dispositivos inventados por los Lumière y Edison a partir de 1890. Además, la importancia cultural, en el sentido de modelo de percepción, de representación y de compartir del cine, dentro del conjunto de las sociedades humanas, su extraordinario éxito, suscita ecos en las numerosas prácticas ya vistas.

Es lo que Jacques Rancière llama el *cinematografismo*¹⁵ esa relación entre real/representación-narración propia del cine. Lo encontramos en otras prácticas muy numerosas, sobre todo en las literarias, plásticas, teatrales, coreográficas. Y por supuesto también en las series de televisión y los juegos de video, dispositivos que ponen de manifiesto otros sistemas, pero que son susceptibles de absorber el *cinematografismo*, sobre todo porque en su caso la referencia al cine sirve para reforzar su reconocimiento cultural aún incierto... Intentar observar y describir lo que *hace* el cine es por lo tanto intentar también ver cómo trabajan además otros modos de expresión. Está claro que esto no se puede hacer más que dentro de una relación concreta y con hechos concretos (los *objetos*, la mayoría de los cuales serán eso que llamamos películas, pero no todos), con la finalidad de *encontrar la belleza y la singularidad de nuestras experiencias*, según la bella fórmula de Cavell¹⁶. Ya que fuera de la experiencia no hay...nada, nada y nada más que nada.

¹⁵ Jacques Rancière, *Les Ecarts du cinéma*, La Fabrique, 2011. Otro enfoque, pero la misma hipótesis desarrollada por Pavle Levi *en Cinema by Other Means*, Oxford University Press, 2012. Cf. Aussi, infra, pp. XX-XX.

¹⁶ *La Projection du monde*. Op.cit. p. 24.

LA ESCENA QUE AGUARDA

Jesús González Requena

Universidad Complutense de Madrid
www.gonzalezrequena.com

Resumen:

En este trabajo se aborda la singularidad y el poder del gran primer plano cinematográfico. Se argumenta su relación con la imago primordial y, por ende, con la figura del rostro femenino. A continuación, se aborda el despliegue de esa presencia -la de la imago primordial- en la escena fantasmática que se encuentra en el núcleo de tantos relatos cinematográficos y se analiza el acto al que ésta convoca y la violencia pulsional que en él anida.

Esta reflexión se proyecta históricamente a través de análisis sucintos de las escenas nucleares de *Lirios rotos* (*Broken Blossoms*, 1919, D.W. Griffith), *Los pájaros* (*Alfred Hitchcock's The Birds*, 1963, Alfred Hitchcock), *Prometheus* (2012, Ridley Scott), *La buena estrella* (1997, Ricardo Franco), *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956, John Ford) y *Casablanca* (1942, Michael Curtiz), reconociéndose el modo opuesto de gestión de esa violencia pulsional en el cine clásico y en el cine postclásico.

Finalmente, y a la luz de tales análisis, se propone una explicación de la plétora de sentido que caracteriza al acto del héroe en el relato clásico: ella se debería a su capacidad de poner freno y así contener la escena que podría haberse desencadenado en su ausencia -esa escena, violenta y desintegradora que, por el contrario, reina en el espectáculo postclásico.

Palabras clave: Primer plano, Imago Primordial, Cine clásico, Cine postclásico, Psicoanálisis.

El acto del héroe clásico

Si se trata de preguntarse por lo que el cine es, ¿por qué no comenzar preguntándonos por lo que es -ha sido- en nuestro ser más íntimo?

Y bien, el cine es muchas cosas, pero, allí donde se ha cruzado con nuestra educación sentimental, el cine ha sido, antes que nada, relato.



•Ilsa: You're saying this to make me go.



•Rick: I'm saying it because it's true.



•Rick: Inside we both know you belong with Victor.



•Rick: You're part of his work, the thing that keeps him going. If that plane leaves and you're not with him, you'll regret it.



•Rick: Maybe not today, not tomorrow, but soon. For the rest of your life.



•Ilsa: But what about us?



•Rick: We'll always have Paris. We didn't have. We'd lost it until you came to Casablanca.



•Rick: We got it back last night.



•Ilsa: When I said I would never leave you.



•Rick: And you never will.



•Rick: I've got a job to do too. Where I go, you can't follow. What I have to do, you can't be part of.



•Rick: Ilsa, I'm no good at being noble. But it doesn't take much to see that the problems of three people don't amount to a hill of beans in this crazy world. Someday you'll understand that.



•Rick: Here's looking at you, kid.



¿A qué se debe, qué es lo que produce esa plétora de sentido que caracteriza al acto del héroe clásico?

Me refiero a ese sentimiento que experimentamos de que su acto, cuando finalmente llega, es, verdaderamente -y, muchas veces, contra toda verosimilitud- el acto realmente necesario, denso de sentido, cuya emergencia da, al relato en el que tiene lugar, su motivo central y, a la vez, el punto de partida de su justa conclusión.

Y bien, esa es la pregunta que les propongo. Intentaré responder a ella dando el rodeo necesario, que pasa por el asunto nombrado en el título de esta conferencia: *La escena que aguarda*.

El primer plano y la Imago Primordial

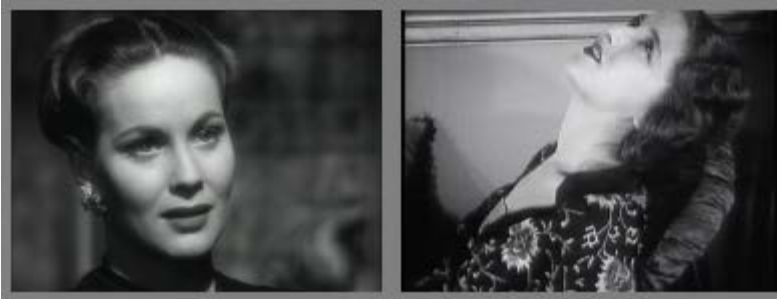
Y a la hora de ocuparnos de la escena que aguarda, es necesario comenzar prestando atención al extraordinario poder del primer plano cinematográfico.



De hecho, el cinematógrafo solo salió de la feria, sólo se convirtió en eso que nosotros llamamos cine, cuando llegó el primer plano.



La pregunta es: ¿de dónde procede su poder?



Quizás se estén preguntando ustedes ahora por qué sólo les presento primeros planos de mujeres.



Por qué no introduzco -dando gusto a las convenciones ideológicas de nuestro presente-, el ya casi preceptivo cincuenta por ciento de primeros planos de hombres.



Pero es que pienso que el motivo debería estar entrándoles por los ojos.



Y es que el poder del primer plano -y me refiero a ese gran primer plano en el que un rostro bello y brillante invade la pantalla de nuestra percepción tapando todo fondo, incluso volviendo imperceptibles los marcos mismos



del encuadre- procede de su capacidad de suscitar la primera imago.



Digo la primera, absolutamente: aquella que, para el bebé -fuera niño o niña-



reunió todas las fuentes de la satisfacción y el placer a la vez que las asoció con el rostro de su madre.



Y una imago que, además, el bebé no podía entonces disociar de sí mismo, sencillamente porque su yo se había configurado por identificación en ella, que fue, precisamente, la primera imago cuya presencia contuvo el caos que experimentaba en su ausencia.



Tal es el poder cautivador del primer plano: podríamos decir que moviliza -con todo el poder de lo imaginario- nuestro deseo.



Pero creo que decir eso es decir demasiado poco: pues desencadena -de manera inmediata, por nada mediada- la pulsión que, en el origen, se vio absorbida y saciada, siquiera puntualmente, por la imago primordial.

Escena, acto

Ahora bien, ¿y luego? ¿Qué hacer con eso?

Quiero decir: ¿qué hacer con esa pulsión desencadenada? ¿Qué sucede con ella en ese arte temporal, durativo, que es el cine?

Pues bien, sucede que se anuncia una escena.

Una escena que no comienza de inmediato, pero que, precisamente, es anunciada como la escena que ha a comenzar; como una que, llegado cierto momento, se abrirá a nuestra mirada.

¿Y acaso ustedes no cuentan con ello?

¿Se han detenido alguna vez a pensar por qué eligen las películas que deciden ver?

¿Es que no lo hacen porque intuyen que esas películas llegarán a ofrecerles las escenas que ansían ver?

Nada lo prueba mejor que la existencia misma de ese peculiar género cinematográfico que el tráiler -demasiado poco estudiado por falta de una guía teórica como la que ahora les propongo. Pues el tráiler contiene precisamente eso: el esbozo de la escena que esperan ustedes desear ver y que se promete presente en el nuevo film que se les ofrece.

Y más allá de ello: cuando ustedes siguen atentamente, a lo largo de los años, a cierto gran cineasta, ¿no lo hacen también por eso? Porque saben que persigue una escena que, siendo la suya, la del cineasta, podría ser también la de ustedes mismos.

Lo saben porque han podido constatar a lo largo de su filmografía -no, desde luego, sin inevitables retrocesos-, como avanza en su conformación, como logra alumbrar con mayor nitidez esa escena que está en el centro de su angustia y que por eso necesita afrontar logrando, precisamente, darle forma.

Les decía: se anuncia una escena, y no cualquiera, sino una en la que algo en nosotros que no es nuestra consciencia -nuestro inconsciente, entonces- reconoce como lo que empuja desde nuestro mismo interior.

Es decir, en suma: una escena fantasmática.

Y, por que es tal, posee su fantasma, que no es otro que la Imago Primordial, pero esta vez localizada como el objeto de un acto.

El acto mismo que la escena, en su desenvolvimiento temporal, sugiere tanto como demora.

Y bien, si nada lo contiene, finalmente el acto se realiza y la imago arde.

¿Quieren un ejemplo?



Lirios rotos

Cuando la escena comienza, ese gigantesco rostro cautivante que llena la pantalla comienza a estremecerse.



Nos es dado ver en él como aflora su angustia.



(...)







Como se aproxima al paroxismo.



(...)



Y constatamos, a la vez, cómo la escena se demora, para así mejor prolongarse, ahondarse e intensificarse.



A la vez que anuncia el cierre de sus confines.
(...)



(...)



(...)



Puede haber también, en ella, un hombre bueno del que se sabe que quiere ayudarla, pero del que se sabe también, porque es conocida su debilidad, que llegará demasiado tarde.

(...)



Y porque no llega a tiempo, ya no hay otro eje de acción que el eje mismo de cámara, es decir, el que confronta a la mujer cuyo rostro ha rememorado la imago primordial, con la cámara del cineasta que busca arrancarle un extremo suplementario de temblor y gemido:





Y así, en un nuevo raccord sobre el eje de cámara, alcanza el paroxismo:



Y llega, con él, el incendio.

De modo que las llamas de la imago primordial emergen en el punto de llegada de la escena.

No hay duda de que es algo del orden del goce -por más que sea éste un goce escorado hacia lo siniestro- lo que emerge en el rostro de la mujer.

Ahora bien, ¿cómo se ha desencadenado?

Hasta aquí nos hemos detenido en lo que en la imagen cinematográfica está del lado de lo imaginario, es decir, del lado de los poderes de sus imágenes para interpelar al deseo del espectador. Debemos atender ahora, en cambio, a lo que hay en ella de

huella real que ha quedado depositada en la quemadura que anida en el celuloide cinematográfico. Pues son las huellas de la mujer real que en un momento dado del tiempo estuvo ante la cámara, las que ahora contemplamos.

Les llamo la atención sobre una historia del cine que todavía no ha sido escrita: la que versa sobre la relación entre el cineasta y la actriz, en la que las turbulencias del deseo se despliegan entre esas dos imágenes extremas que retornan una y otra vez:



Pues es el cineasta, y su cámara, el que desencadena y arranca las huellas de ese goce.

Los pájaros



Vean un segundo ejemplo que, por lo demás, todos conocen, aunque seguramente nunca lo han pensado desde este punto de vista:



•Melanie: Mitch?



También hay aquí un hombre bueno pero frágil -tan frágil que está dormido y por eso, cuando la escena se desencadene, tardará demasiado en llegar.





(...)



Nada potencia tanto la escena que aguarda como la puerta cerrada destinada a abrirse a ella.





Un desgarro en el tejado anuncia el desgarro que habrá de alcanzar el rostro mismo de la mujer.





La escena entonces se evidencia como una escena primaria que retorna como pesadilla de desintegración.









Ninguna explicación parece necesaria ya para la fuerza agresora que da forma a la pulsión desencadenada.



Esa pulsión que busca atravesar, desgarrar, devorar y desintegrar la figura que, recordando la imago primordial, ha cautivado nuestro deseo.





0















De Los pájaros a Lirios rotos

Creo que alcanzan ustedes a ver la íntima semejanza existente entre esta escena de *Los pájaros* y la de *Lirios rotos* que les he mostrado hace un momento, a pesar de los largos 43 años que separan a uno de otro film.

De hecho, en lo esencial, es total hasta aquí.



Sin embargo, a partir del punto que hemos alcanzado en cada una de ellas, se manifiesta una notable diferencia.



(...)





(...)



Tomen nota: un fundido en negro mantiene la ausencia total de imagen durante cuatro segundos.



A lo que sigue la carrera inútil del débil hombre bueno, convertido casi en una fútil sombra.

Su presencia viene a prolongar la elipsis abierta por el fundido en negro que acabamos a anotar y que va a ser todavía aún expandida por un segundo fundido en negro:



La escena ha concluido.

El cuerpo desarbolado objeto de una agresión cuya visión ha quedado omitida por la elipsis, es el resto de la escena, una vez que ha concluido el acto que está convocaba desde su inicio.





En *Los pájaros*, en cambio, ningún fundido en negro viene a poner límite a la escena.







De modo que ésta prosigue, más allá del paroxismo del rostro y fuera de los límites de éste: es el cuerpo entero de la mujer el que se ve convertido en objeto de agresión.





La escena se torna entonces en escena de desintegración, por vía de la fragmentación producida tanto por los picotazos de las aves como por el montaje corto de fragmentos del cuerpo de la mujer.





Supongo que se dan cuenta: la cámara y los pájaros son las entidades copartícipes en la agresión.

Como lo confirma por lo demás la conocida anécdota de la delectación con la que el cineasta, para rodar la escena, hizo que se ataran con cortos cordeles los pájaros al cuerpo de la actriz, lo que llevó a ésta a vivirla como la pesadilla que finalmente nos es dada a ver.









Son las huellas de aquella escena real en la que el cineasta re-presentó su propia y más antigua escena las que finalmente nos alcanzan.

De lo que se deduce que la escena de la que les hablo es, a la vez, tanto fantasmática como real.











Y el punto de llegada es, desde luego, el mismo.



Pero por ello constatamos bien la diferencia:



Prometheus

Les presentaré un tercer ejemplo.



Saltaremos esta vez 50 años, hasta el 2012, para situarnos de lleno en el campo del espectáculo postclásico que reina en nuestro presente inmediato.



•Elizabeth: surgery-



•Elizabeth: Abdominal. Penetrating...



•Elizabeth: ...injuries. Foreign body.

La agresión que la imago primordial concitara encuentra ya en el cuerpo de la mujer que la ha suscitado su pleno campo de operaciones.



•Elizabeth: Initiate.

(...)



Ningún hombre bueno y débil que pueda llegar tarde hay aquí ya, pues, como ustedes saben, el reloj de la saga *Alien* no conoce otra cadencia que la muerte sucesiva de todos aquellos que rodean a la mujer.



(...)



•Máquina Médica: anesthetics.

El paroxismo del rostro convoca aquí de inmediato al cuerpo-acabamos de señalarlo-como campo de operaciones.



•Elizabeth: Please!





•Máquina Médica: Commencesurgicalprocedure.



•Elizabeth: (Groaning)

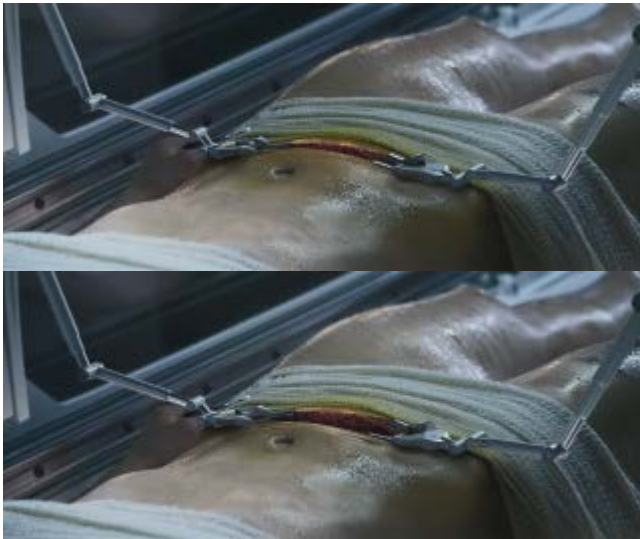


El rostro pierde su figura para quedar convertido en músculo enervado.





Nada se escatima a la mirada. Por el contrario, la tecnología convocada aumenta hasta el extremo la visibilidad.



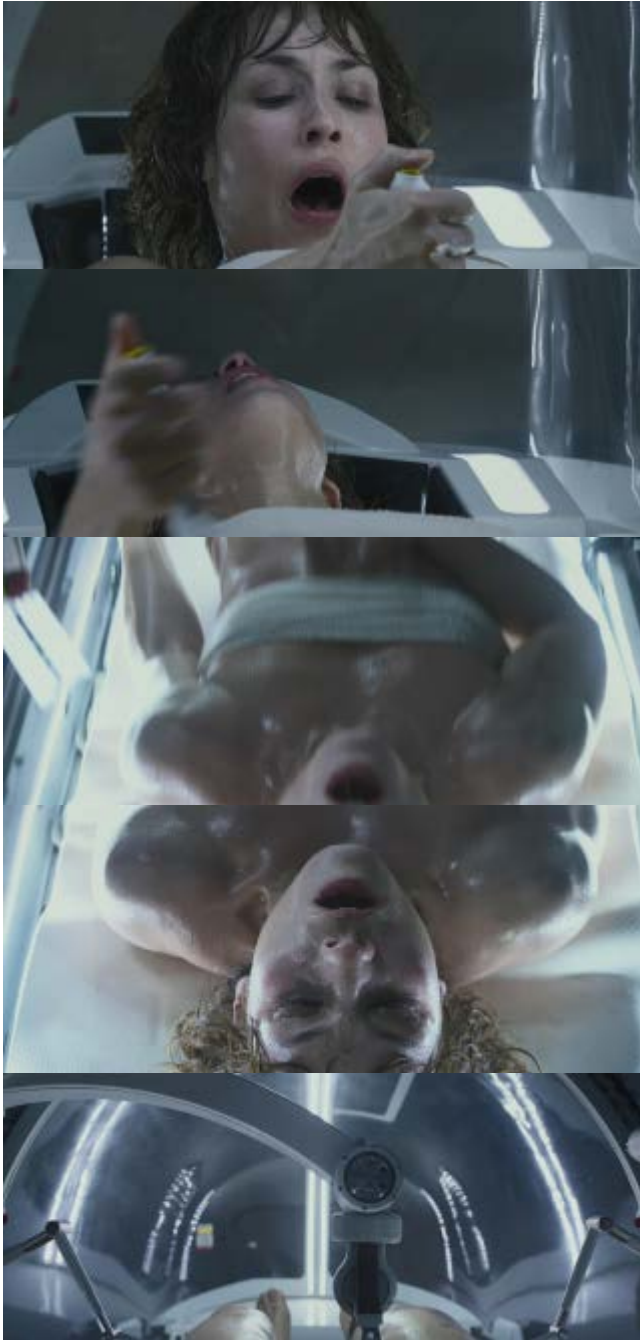
Y el cuerpo real se descubre entonces como una inmensa hendidura.

Es decir: como lo otro absoluto de la imago primordial, que se manifiesta ahora ardiendo en las llamas de su más oscuro goce.

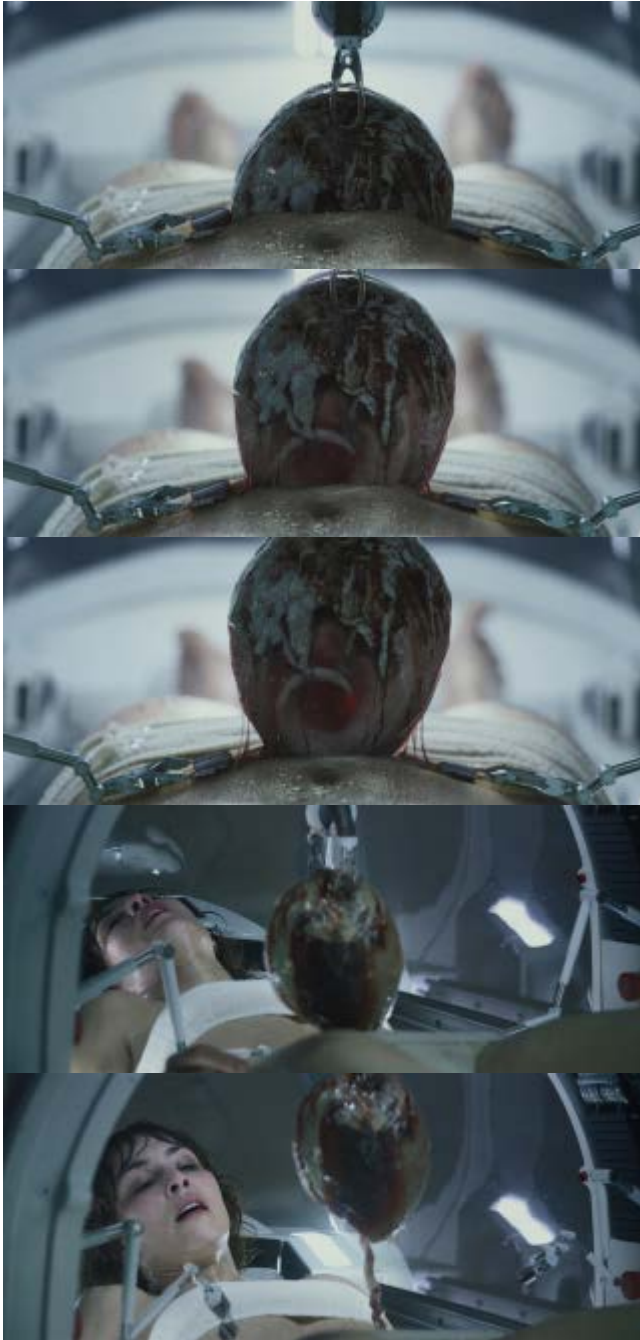




Ningún otro es necesario para poner en escena la agresión. El círculo se ha cerrado. Ahora es ella sola la que ocupa los lugares del sujeto y del objeto en el acto que debe consumarse en la escena.

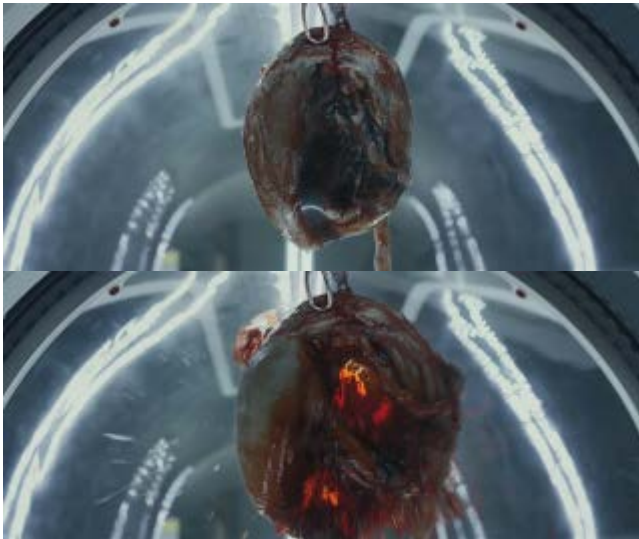




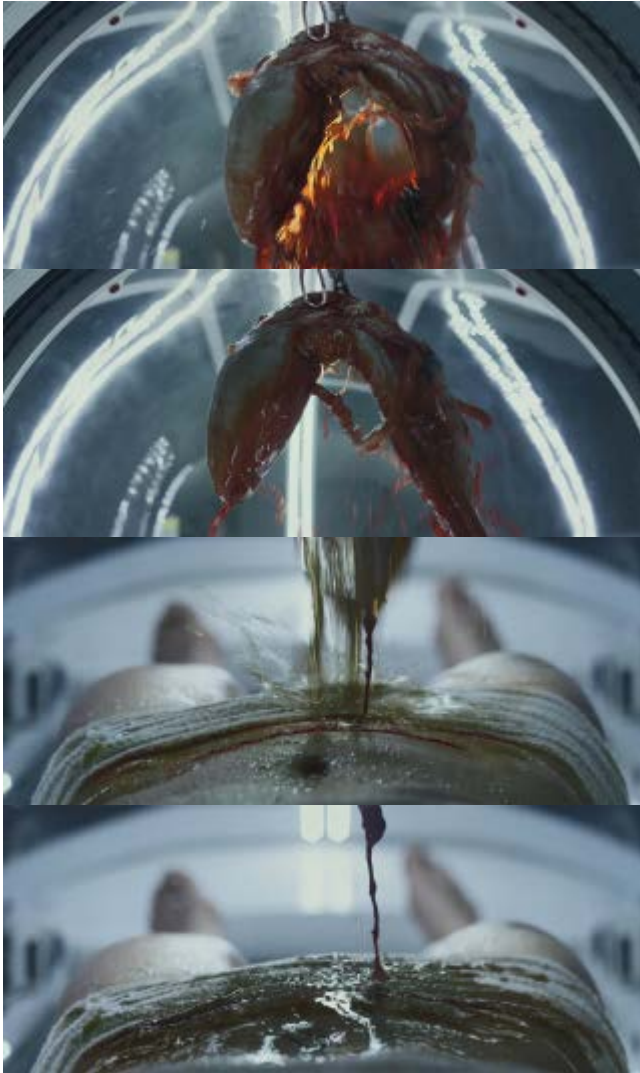




Plano,



contraplano, que devuelve el núcleo mismo de desintegración que se encuentra en el punto de llegada de la escena.





•Elizabeth: Oh! Oh!

Insoportable, desde luego.

Sin embargo, lo soportamos constantemente: en las pantallas de los cines, en las de la televisión, incluso en las de nuestros ordenadores personales. La escena ha llegado a convertirse en un espectáculo permanente. Ese que vengo invitando a llamar postclásico.

Cuando nada contiene la escena, cuando ésta se prolonga indefinidamente, cesa el sentido y solo queda, por ello, un goce siniestro.

La narración proseguirá, desde luego, pero solo como la endeble coartada para un nuevo retorno de la escena.

El acto del héroe

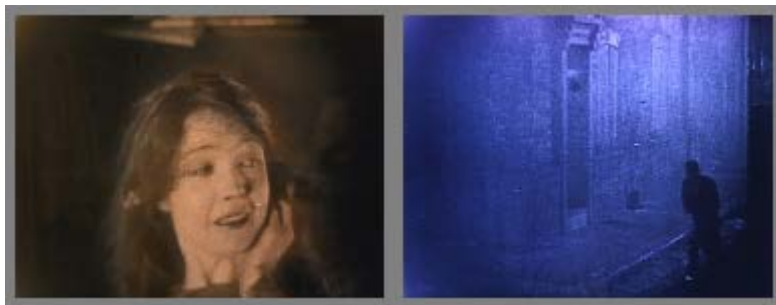
Quizás, por el poder de impacto de las escenas que acabo de presentarles, hayan olvidado la cuestión inicial que les planteé en el comienzo de esta conferencia:



¿a qué se debe esa plétora de sentido del acto del héroe del relato clásico sobre el que reposa el profundo sentimiento de necesidad, de sentido, que lo caracteriza?

El que puedan haberlo olvidado es algo que no debe extrañar, pues tal es la potencia aniquiladora de sentido de la escena siniestra que ha invadido el espectáculo postclásico.

Pero al suscitarla de nuevo ahora, cuando la recuerdo en este contexto, es posible que se encuentren ustedes en condiciones de encontrar una respuesta.



¿Qué hubiera sucedido si ese hombre bueno de *Lirios rotos* que es apenas una frágil sombra fuera algo más que eso y hubiera sido capaz de llegar a tiempo?



¿Qué hubiera sucedido si ese otro hombre bueno de *Los pájaros* no hubiera estado dormido, sino despierto cuando ella escuchó el sonido del aleteo de las aves?

Se dan cuenta de que la respuesta llega por sí sola: habría sucedido que las escenas que hemos visto desencadenarse habrían quedado limitadas, contenidas.

No, desde luego, abolidas, pero sí, en cambio, no desencadenadas.



Por lo que se refiere a nuestro tercer caso, *Prometheus*, ni siquiera puede esbozarse esa posibilidad: ya hemos señalado que la fórmula mayor de la saga *Alien*-que en eso también resulta ejemplar del terror postclásico- consiste en que el reloj de su relato en vez de horas tiene muertos, de modo que según el desenlace de la escena va aproximándose van muriendo, uno a uno, todos aquellos que podrían haber llegado a hacer algo.

Pues bien, les invito a ensayar esta respuesta, bien sencilla, por lo demás:



Lo que hace al héroe no es el significado de su acto, sino su sentido.

Y su sentido estriba en su capacidad de poner freno, de contener la escena que podría haberse desencadenado en su ausencia.

La buena estrella

Véanlo:



La escena ha comenzado, pero la cámara aparta de ella su mirada.



E introduce una mirada que, no siendo en principio la nuestra, pasará a serlo de inmediato.



Como ven, el punto de vista ahora es el de una mirada que debe contener la escena.



•Rafael: Oye tío, ya vale. Deja a la chica en paz.



•Daniel: Yo hago contigo lo que me da la gana.

Se dan cuenta de la nitidez con la que son presentadas las dos posiciones en liza.

Una, la primera, netamente pulsional, rechaza todo límite que pueda contener la escena.



•Daniel: ¿Te enteras?



•Daniel: Tu eres una puta.



•Rafael: He dicho que la dejes en paz.
Y la otra, en cambio, decidida, precisamente, a contenerla.



•Daniel: Bueno, tranquilo tío. Tranquilo que no pasa nada.



•Rafael: Vamos. Largo.

Hermosa película, *La buena estrella*, e insuficientemente estudiada.

Percibirán mejor su notable rigor si les confieso que, para mantener la estructura formal de esta conferencia, he introducido antes de ésta que es la escena inicial



una imagen que el film solo mostrara 85 minutos más tarde.

Centauros del desierto



Debo advertirles que se equivocarían si pensaran que el acto del héroe, ese acto consistente en contener la escena que amenaza con desencadenarse, fuera no más que un modo engañoso de deshacerse de ella:





- Lucy: Ma, I can't--
- Martha: Lucy!





•(screams)

El desencadenamiento de la escena es inminente
(...)



•(Scarhornblows)

Pero lo que llega entonces es un fundido en negro.



(...)



La escena ha sucedido ya.
(...)



•Ethan: Martha! Martha!





Pero no ha sido escamoteada: sigue ahí -la escena fantasmática siempre sigue ahí, incrustada en un lugar central de nuestro inconsciente.





¿Se dan cuenta?

La escena se ha consumado, pero fuera del campo de nuestra visión.

Aunque la escena sigue estando ahí, corre ahora, exclusivamente, por cuenta del héroe. Arrasando su campo de visión, queda fuera del nuestro. Pues si el héroe no ha podido contener su desencadenamiento, se muestra capaz, no obstante, de contenerlo para nosotros.

Y, así, el relato puede continuar.



•Martin: (sobs)



Y lo hace, en primer lugar, levantando acta de la necesidad de esa contención.

Pues en la misma medida en que esa función nuclear del relato que es la del héroe ha puesto límite a nuestra mirada impidiéndonos ver la escena, nos ofrece ahora otro punto de vista:





•Martin: Aunt Martha.





•Martin: Let me in.

La pulsión que empuja al joven a asomarse a esa escena es la nuestra.



•Ethan: Don't go in there, boy.



•Martin: I wanna see them. Let me in, I wanna-

Pero es tarea del héroe cerrarle -cerrarnos- el paso.

Si llegó tarde para impedir el desencadenamiento de la escena, sigue ahí para impedir nuestro abismamiento en ella.



•Ethan: Don't go in.





•Martin: Don't let him look in there, Mose. Won't do him any good.

Ciertamente: *no sería bueno para él*. Podría quedar atrapado ahí, aniquilado todo relato y todo sentido en ese espacio de goce siniestro.

Casablanca

Ciertamente, no hay relato sin escena.



Pero el orden del relato es, a la vez, el de su contención, de modo que otra vía hacia el goce, una más humana, pueda ser posible.



•Laszlo: Welcome back to the fight. This time I know our side will win.



Una que permita que pueda seguir habiendo viaje, es decir, trayecto. Es decir, en suma, sentido.





Ven por qué eran solo primeros planos de mujeres los que les presentaba al comienzo.



Aquí tienen la confirmación: el rostro de ella es más grande, es decir, el primer plano de ella, por los motivos que les señalé entonces, es el primer plano por antonomasia.

El de él, en cambio, corresponde a la posición del sujeto y, por eso, su punto de vista es el requerido en el momento de la separación.

Y aquí también, la estructura terciaria de relato se impone sobre el dispositivo dual de la pulsión. Así, la mirada de él conduce la de ella



hacia ese tercero que, en tanto destinador, constituye la referencia de la ley del relato.

Es por eso desde esa posición tercera desde donde se enuncia llegado el tiempo de la necesaria la separación.



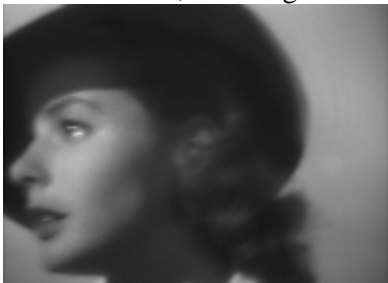
•Laszlo: Are you ready, Ilsa?



•Ilsa: Yes, I'm ready.

Es, también, la hora en que la imago debe desvanecerse.

Pero miren, eso es algo del todo diferente a desintegrarse.





Tiene lugar en lo que sigue la definitiva reconfiguración del espacio -y por cierto que la abstracción y desnudez visual de la pista de aterrizaje hace bien palpable que no hay otro espacio que el que los tres personajes, porque son tres, determinan con sus posiciones mutuas.

Anoten la posición de partida.



La cámara avanza con Ilsa recomponiendo sutilmente el encuadre.



Como ven, la disposición ha basculado. Ahora en el centro no está ya Rick, quien ha quedado lateralizado de modo que el plano pasa a configurarse de nuevo sobre su punto de vista, pero tampoco Ilsa, sino, muy exactamente, el lazo que la une a Lazlo.



•Ilsa: Goodbye, Rick.

Y, luego, un raccord sobre el eje que le devuelve a ella la absoluta centralidad,



•Ilsa: Godblessyou.

Pero se dan cuenta, supongo, de la tensión que se establece entre ambos planos sucesivos.



Pues si en el gran primer plano ella es esa figura total que hace desvanecerse tanto el fondo que la rodea como los límites del encuadre, en el otro, en cambio, aparece ligada a aquel que la vuelve inaccesible.

Lo que, por lo demás, se acentúa en el plano que sigue:



•Rick: Better hurry. You'll miss that plane.



Véanlo mejor:



Lazo es el muro que se interpone y es la mirada del propio Rick la que lo anota a la vez que lo acta.



Quizás el momento más doloroso del film sea éste en el que ella aparta definitivamente la mirada girando la cabeza hacia el lado izquierdo del encuadre, aquel en el que se encuentra Lazlo -el opuesto al que ocupa Rick.



Comienza entonces el desvanecimiento.



(...)



Pero les insisto: ese necesario desvanecimiento no es una desintegración.
La imago perdida, en tanto perdida, da al mundo una inesperada profundidad.



Ahí, entonces, cuaja el sujeto.



Pues soporta la pérdida en la misma medida en que se muestra capaz de mirar de frente el fondo de lo real.

Y porque es capaz de ello, queda abierta la posibilidad de que allí, en el fondo de lo real, cristalice algo que pueda merecer la pena.

LA POESÍA FÍLMICA DE ANDRÉI TARKOVSKI

Julio César Goyes Narváez

IECO-Universidad Nacional de Colombia
jcgoyesn@unal.edu.co

*La cualidad poética de una película nace
de la observación inmediata de la vida.*
Andréi Tarkovski

Resumen

Esta ponencia trata de la poesía fílmica y no de la poética cinematográfica. No intento encontrar una normativa que exprese la composición de los films, sino explorar un itinerario creativo, pulsional, emotivo que de cuenta de la medidaética en la estética que promueve el artista, de su avatar lírico y de los personajes con sus pensamientos y sus particulares “acciones”. Tarkovski visualizó la poesía en sus películas y dejó pistas en entrevistas, cursos que impartió a lo largo de su carrera y reflexiones que recogió en *Martirologio* (diario 1970-1986) y en *Esculpir el tiempo* (1988). En una entrevista dijo que «es imposible hablar de la cuestión de la creación artística con el lenguaje ordinario y racional»¹. Pese a esta advertencia, intentaré comunicar la poesía de su cine.



Figura 1. *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovski

¹ Entrevista de Andréi Tarkovski con Ian Christie y Mark Le Fanu, *Positif*, No. 249, Lyon, 1981, 28.

1. La resonancia de los poetas

Es sabido que Tarkovski veneraba la tradición de la poesía rusa, no en vano afirmó “si pudiera escribir poesía como la de Pasternak no estaría haciendo películas”.² Alexander Pushkin, Fiodor Dovstoyevski y Boris Pastenak, son creadores de una obra mística y un nacionalismo artístico resultado de escuchar “la voz del pueblo ruso”, de ahondar en sus raíces culturales. Tarkovski creía que Pushkin como Andréi Rublev –y esta afirmación sirve para toda su filmografía– mostraba los orígenes más genuinos de la nación rusa, procuraba una armonía sin precedentes y dilucidaba los grandes problemas del arte junto a su carácter nacional, pues el artista solo puede expresar con grandeza lo que conoce bien, es decir, aquello que ha vivido desde la infancia; de hecho, se sentía un realizador tradicional, en el sentido de estar profundamente enraizado en la historia y tradiciones de su país.



Figura 2. Andréi Rublev (1966), de Andréi Tarkovski

Si con Rublev el mundo es un icono que lo presenta (no que lo representa) de manera religiosa por ser inmediato a los sentidos y al alma, donador de armonía, fraternidad y amor, con Dostoievski el contacto es turbulento, pues el mundo es acontecimiento en contradicción que purga dentro del sujeto como síntesis del afuera social, una alma trágica y absurda, un existir nervioso impedido para ser de una sola pieza como en otros tiempos, tal y como concibe al príncipe Myshkin, ese cándido, compasivo e inteligente hombre en la novela *El idiota* (1868-1869).

Para Tarkovski, el mundo comparecerá como un híbrido del pintor y el novelista. Almas religiosas las tres (Rublev, Dostoievski, Tarkovski), atormentadas y dramáticas. En todos está la fe, porque para ellos sin esta no hay arte y sin arte no hay acceso a lo sagrado. El arte debe expresar la esencia de la vida.

Con la poesía mística del poeta Arseny Tarkovski, su padre, Andréi mantiene un contacto soterrado y tortuoso, aun cuando el cineasta siempre negó que este tuviera

² Entre los poetas que el cineasta cita en sus conferencias están los simbolistas: Alexander Blok, Valeri Briusov, Andréi Biely, y los vanguardistas: Serguéi Esenin, Anna Ajmátova, Ósip Mandelstam, Marina Tsvetáieva, entre otros.

alguna importancia decisiva en su obra, pese a que lo consideraba un excelente poeta y que citara sus poemas con su voz en dos de sus films, o que algunos de sus versos hubieran sido el diapasón creativo del guión de *El espejo* y *Nostalgia*. Denegación llamaría Freud a esta enunciación negativa de un pensamiento reprimido.³ Cómo olvidar que tanto Arseny y Andréi comenzaron su popularidad en la misma época, el uno publicando su libro *Detrás de la Nieve* (1962) y el otro con el estreno de *La Infancia de Iván* (1961).

La presencia de los poemas de Arseny Tarkovski en el film revelan, en el centro mismo de la conciencia creativa, la identificación conflictiva entre el padre y el hijo. Si Arseny (el padre) era poeta verbal, Andréi (el hijo) lo sería de la imagen; he allí el perfil agonístico con su padre en el plano imaginario. Antes de que *El espejo* fuese el título definitivo, Tarkovsky escribió el guión bajo el título de *Un día blanco*, inspirado en un poema de su padre escrito en 1942 y que habla de la felicidad de la infancia y de la imposibilidad retornar a ella.



Figura 3. El espejo (1974), de Andréi Tarkovski

En otro momento, Andréi Tarkovski se inspiró en un poema de Arseny titulado *Canción* (1960). Esta vez las imágenes del poema fueron traducidas a la manera del cineasta; en la escena del primer sueño de *El espejo*, un hombre le lava el cabello a su mujer y esta aparece con los brazos blancos extendidos evocando un sauce llorón, mientras la habitación se desploma por la presión del agua. La deuda eterna que el poeta tiene con una mujer en el poema de Arseny, prefigura en la poesía fílmica de Andréi la culpa contraída con su madre; como se sabe, esto es algo que el cineasta proclamó abiertamente.

*Largo tiempo ha pasado desde mis primeros años,
a lo largo del borde de mi tierra natal,
a lo largo de la planta de menta inclinada,
a lo largo del cielo azul oscuro,
este cielo que estoy perdiendo para siempre.
En la otra orilla, el sauce se balancea,
como brazos blancos.*

³ Freud, S. La denegación ("Die Verneinung", 1934), S. Freud, Obras completas, Biblioteca Nueva, España, 1987, Cap. CXLVI.

*No puedo caminar por el puente hasta el final,
pero yo llevo en mi memoria los sonidos húmedos,
de ese nombre delicado, en nuestra despedida final.
Ella está de pie en la curva,
y se lava sus blancos brazos en el agua,
y yo le tengo una deuda eterna.*

*Si tan sólo pudiera decir quién es el que está en la vega,
en la otra orilla,
por el sauce, como una sirena en el río,
lanzando un anillo de un dedo a otro.*⁴

Los poemas de Arseny Tarkovski que arman la enunciación en *El Espejo*: Primeros encuentros, Desde en la mañana..., La vida, la vida, Eurídice, Bosque de Ignántievo, el verano ya se ha ido, le imprimen una atmósfera lírica a las imágenes más allá de la percepción retórica y alegórica, insertándose como hechos observados de una manera sutil y compleja en el tiempo. El mismo cineasta escribió que *El Espejo* se haría de este modo, dado que “coincide con la forma literaria poética de representar al héroe lírico: el ni si quiere aparece; pero sus reflexiones, el modo de hacerlas y el objeto de ellas dan una idea clara y bien delimitada de él.”⁵



Figura 4. *Nostalgia* (1983), de André Tarkovski

En *Nostalgia* un contacto fulminante se da entre padre e hijo. Gorchakov, el protagonista, es un poeta que al reconstruir los pasos del exilio de un músico ruso, el ucraniano Pavel Sosnovski, padece el desgarramiento de intentar saber quién es, redimensionando la memoria y el pasado de la nación rusa, el apego a la tradición y a la familia, la creencia en la fe y en el arte como redención, la nostalgia entre la pertenencia y el exilio. La cámara muestra al poeta sumergido en la corriente e internándose en lo que parece ser las ruinas de un antiguo templo. La secuencia está acompañada por una voz en off que dice el poema “cuando era niño enfermé”, de Arseny Tarkovski; por cierto que este texto estaba escogido para *El espejo*, según lo anota el cineasta en su entrada de diario del 15 de febrero de 1972. La orfandad, el delirio de lo que pudo

⁴ Arseny, T., “canción” en *Antes de la nieve*, 1962.

⁵ Tarkovski, A. *Esculpir en el tiempo* (Los comienzos), RIALP, Madrid, 2005, p. 51.

ser una enfermedad, el río y la madre que vuela, son imágenes que evocan su anterior film. De manera que la escena de *El espejo* donde la madre vuela ya estaba enunciada en este poema que monta en *Nostalgia* nueve años después.

*Suenan las trompetas, la luz atraviesa mis párpados.
Por encima del asfalto, madre vuela,
hace gestos con la mano y se marcha volando.
Bajo los manzanos,
sueño con un hospital blanco.
Cuando era niño enfermé...⁶*

La voz en off vuelve a entrar con otro poema de Arseny Tarkovski⁷

*Soy en la fiesta una vela apagada,
recojan al alba mi cera,
y esta página revelará el secreto
de cómo llorar y cuándo ser orgulloso
de cómo repartir el tercio final de la delectación
y hacernos una muerte más fácil,
para de pronto, bajo un techo casual,
incendiarnos, como las palabras, con una póstuma luz.*

La carga de nostalgia de los versos acentúa en el exilio el trauma de la ausencia/presencia del padre. La palabra “póstuma luz” de la que habla el verso que cierra el poema no es posible que se encienda y alcance a ser legado simbólico. Esta escena prefigura el legado de Alexánder (Tarkovski) a su hijo (Andriushka) en *Sacrificio* (1986). Si en *El espejo* la madre protagoniza con su llanto y silencio, y la voz y poemas del padre sostienen el relato, en *Nostalgia* la madre del director ha muerto y el padre se encuentra muy lejos, solo su imaginario poético comparece a través de una voz fantasmal. El poeta a la orilla del agua y sin palabras que lo sostengan puesto que estas se quemaran, entra en una pesadilla.⁸

⁶ Andréi Tarkovski, *Nostalgia*, Barcelona, DVD: Track Media, 2008.

⁷ Andrei Tarkovski, *Nostalgia*, op. cit.

⁸ “Toda la historia de la emigración rusa demuestra que los rusos son “malos emigrantes”, como se dice en la Europa occidental. Su trágica incapacidad de asimilación y sus torpes intentos de adaptarse a un estilo de vida extraño es algo perfectamente conocido. ¿Cómo iba a imaginar durante el rodaje de *Nostalgia* que aquel estado de tristeza aplastante y sin salida, que marca toda la película, podría alguna vez ser el destino de mi propia vida? ¿Cómo iba a imaginar que yo mismo, hasta el final de mis días, tendría que sufrir esa misma grave enfermedad?” (Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, op. cit. 226).



Figura 5. Sacrificio (1986), de Andréi Tarkovski

Las imágenes visuales en la secuencia de los films citados no son recreación temática o ilustración de las imágenes lingüísticas de los poemas; sin embargo, algo íntimo las unifica. Andréi, más que un *padre-poeta* tuvo un *poeta-padre*, por eso no pudo evitar la identificación imaginaria, esa rivalidad artística que no le permitió acoger la poesía del todo, pero tampoco pudo prescindir de ella. Sin duda, es importante señalar el profundo papel que la poesía ocupaba y, tal vez todavía ocupe, en la formación de la inteligencia y sensibilidad rusa del siglo XX, muy especialmente en las décadas de los años cincuenta y sesenta en la que Tarkovski conforma su creatividad; “de suerte que la poesía es sobre todo la medida de lo ético por su peculiar visión estética de la vida y del acto.”⁹

⁹ Cf. Bubnova, T. “Signo poético e identidad rusa en el cine de Tarlovski”, *Acta Poética* 24, UNAM, México, 2003, 29.

2. La imagen telúrica



Figuras 6 y 7. Andréi Rublev (1966) /Figura 8. El espejo (1974), de Andréi Tarkovski

Uno de los directores de cine favoritos de Andréi Tarkovski fue el ucraniano Alexándor Dovzhenko (1894-1956)¹⁰ En la obra de este vanguardista contemporáneo de Eisestein, Vertov, Pudovkin y Mijail Romm, encontró la misteriosa armonía o poesía fílmica que lo desgarraba. Tarkovski consideraba a Dovzhenko como superior a sus contemporáneos, de hecho lo llamó “el verdadero poeta del cine”; el mismo epíteto que hoy el propio Andréi recibe.

Las películas de Dovzhenko tienen un lirismo natural y expresivo; sus imágenes muestran —así como se ve en *Tierra (Zemlya, 1930)*—, campos de trigo ondulantes barridos por el viento (este aspecto recuerda la primera secuencia de *El espejo*), frutas maduras como manzanas y peras, el cielo en la horizontal del paisaje, caballos en estampida (en Tarkovski estos permanecen más bien quietos o su movimiento es medido), el optimismo tecnológico y la relación entre nacimiento, muerte y solidaridad.

Un aspecto interesante es que Dovzhenko incluye en la estructura de paz/hostilidad los sueños de sus personajes —como en *Crónica de los años de fuego* (1960), film que dejó inconcluso—. Por su parte, Tarkovski no solo incluirá sueños, sino también imágenes documentales. He aquí la entrada a la narración no tradicional, cuya lógica sin acción es subjetiva, poética. Andréi se sentía muy cercano al panteísmo del cineasta ucraniano porque “no divorció la imagen cinematográfica de la atmósfera natural, de la tierra, de la vida”.¹¹ Como Dovzhenko, Tarkovski amaba el campo, su materialidad unida al espectáculo de los ciclos primarios de la naturaleza. Este mundo verde en continua regeneración lo ataba a María Ivánovna, su madre, de quien también recibió lecciones de botánica.

¹⁰ Dovzhenko igual que su padre Arseny y Lev Gormung eran de origen ucraniano; este último también era poeta y fotógrafo de la familia, padrino de Andréi; sus fotografías sirvieron como referencia para construir la escenografía, el ambiente y la luz en *El espejo*.

¹¹ Llano, A. *Vida y obra de A. Tarkovski*, vol. 1, 105.



Figura 9. Tierra (Zemlya, 1930), de Alexander Dovzhenko

Para Tarkovski desde el primer momento hubo en artistas como Pushkin, Dovzhenko, Bresson –para solo citar los más relevantes–, una decisión o “intuición precisa” que evitó que se perdieran entre experimentos, pues el arte no es una ciencia que busque sus logros basado en algún método. Esta es una de sus potentes crítica a buena parte de las vanguardias históricas y al arte moderno en general; formas que centradas en la demostración del método y el “exhibicionismo ilimitado” pierden su espiritualidad y inclinándose a lo práctico y redituable.¹² No hay relación entre el arte y el experimento; la verdadera búsqueda artística está en la experiencia que el sujeto tiene con su acto creativo.

De manera que la experiencia está antes que el experimento; no obstante, el experimento de hipnotismo para acabar con el tartamudeo que monta Tarkovski en *El espejo* como prólogo, no puede ser más sorprendente. La logopeda le ordena al chico (Yuri Zhary) que en adelante “hable en voz alta y con claridad”; justamente, es lo que no ocurren el film porque su claridad se empaña. *El espejo* es un film tartamudo, vale decir, un cine lírico; pues de lo que se trataba, escribe Tarkosvki, era de tomar elementos “altamente reales” y realizar un film bajo la lógica del sueño, con “combinaciones y contraposiciones desacostumbradas, sorprendentes”.¹³

De Robert Bresson habla con admiración y lo cita continuamente en sus diarios y ensayos. Con el director de *Diario de un cura* (1950), lo une el ascetismo y la mística, le atrae la sobriedad y el estilo de su escritura cinematográfica o poesía fílmica que desmantela el espectáculo de lo conocido y cercano volviéndolo extraño y lejano, después de todo, “no hay arte sin sorpresa”. De Michelangelo Antonioni, tuvo un buen concepto poético, no así de Fellini que le parecía didacta y retórico porque intentaba ir a la conciencia antes que a los sentimientos.

Es conocida la admiración que le profesaba al cine de Luis Buñuel, porque este tenía más valor emocional (convulsiones del alma) que valor simbólico y por que invita a que los espectadores participen de sus juegos de sentido. Consideró la obra del español como impensable si no existiese Cervantes, El Greco, Goya, García Lorca, Picasso, Dalí, entre otros. De Mijail Romm, su profesor en la escuela de cine

¹² Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 122.

¹³ Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 93.

(VIGK), Tarkovski tomó el detalle expresivo, el control de la palabra pues el cine requiere de una economía esencial y lo básico de la escultura fílmica: a los grandes volúmenes de arcilla (imágenes y sonidos) los sostiene un armazón de hierro (la idea), haciendo lo posible por ocultar el tosco andamio.

3. Una catedral del recuerdo



Figura 10. El espejo (1974), de Andréi Tarkovski

El papel del cine es la resonancia de las sensaciones e imágenes que las cosas suscitan, aspectos semejantes a la sinestesia propuesta por el poeta francés Charles Baudelaire. En este sentido, el fin del cine es recuperar y registrar el tiempo que encarna la vida. Por eso y porque se identifica con esa realidad a través del movimiento, este es el arte más realista de cuantos hay. Ahora bien, si el cine trabaja con esa materialidad natural que es el tiempo que transcurre, que deteriora todo cuanto se pone a su paso, que entra en la vida con toda su cotidianidad multiforme, por más que desee la totalidad, no podrá ser otra cosa que fragmentario, precario e insuficiente. El tiempo de la existencia es fugaz e imperecedero, de ahí que detrás de la concepción tarkovskiana del tiempo está el ansia ideal de lo absoluto a través de la imagen. Tal vez el objetivo último —siguiendo a Marcel Proust citado insistentemente por Tarkovski en *Esculpir el tiempo*— era construir un “enorme edificio del recuerdo”, una catedral gótica, un vasto monumento de la memoria.¹⁴

¹⁴ Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*. [1908-1922]. Trad. Pedro Salinas. (Madrid: Alianza Editorial S.A., 1985), p. 63 (Cf. Tarkovski, A. *Esculpir el tiempo*, op. cit., pp. 78, 80, 108, 153, 154).

4. Conexiones por resonancia¹⁵



Figura 11. El espejo (1974), de Andréi Tarkovski

Nadie como Tarkovski para reconocer que la poesía fílmica no surge de la intención retórica al unir imágenes, sonidos y palabras. En la composición y materialidad de los sueños, en la memoria creativa y las conexiones por resonancia más que por coherencia argumental que el cineasta encuentra poesía en su filmografía. Las contradicciones que hicieron parte de su más hondo espejeante, de su infinita nostalgia e irredento sacrificio, se resolvieron en las asociaciones poéticas y en la observación pura, sutil y precisa de la imagen fílmica insertada en el tiempo. Estos fueron los recursos con los que logró intensos momentos de poesía fílmica, distintos a los procedimientos del manido cine poético con el que estaba en total desacuerdo, porque “suele originar símbolos, alegorías y figuras retóricas” que alejan al cine de su propia esencia.¹⁶ Cuando habla de poesía, Tarkovski no está pensando en un género, sino en un modo de ver el mundo, una forma especial de ver la realidad. La poesía como una filosofía que acompaña al hombre toda la vida. Pese a esta postura, el ruso estuvo cerca de la alegoría, en un esfuerzo por encontrar en la forma troceada, en el fragmento, la imagen absoluta.



Figura 12. El espejo (escenas, 1974), de Andréi Tarkovski

¹⁵ Ver: Goyes N., J.C. *La mirada Espejeante. Análisis textual del film El Espejo de A.T.*, Obra selecta, Editorial de la Universidad Nacional de Colombia, 2016.

¹⁶ Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 87. “Entonces se comprenderá la tremenda energía emocional de estas imágenes que se levantan con tanta energía por encima del suelo. Imágenes en las que el artista se revela no sólo como un investigador de la vida, sino también como un creador de altos valores espirituales y de aquella especial belleza que sólo corresponde a la poesía” (Tarkovski, *(Los comienzos)* op.cit. p. 40).

5. La observación de un fenómeno inserto en el tiempo

El cine es un mosaico hecho de tiempo.
Andréi Tarkovski

Tarkovski hizo del arte japonés del haiku la apuesta para su poesía fílmica, pues en él la significación de la imagen no dejar percibir su sentido último, no se deja condensar en una fórmula conceptual o especulativa. Le atrajo el hecho de que el lector de esta particular poesía debía perderse en su escritura como un hombre en la naturaleza (Stalker) o en el cosmos (Solaris).¹⁷Tarkovski toma como modelo de creación fílmica la poesía Zen porque es fiel a “la observación inmediata de la vida”,¹⁸porque “este es para mí el camino cierto de la poesía fílmica. Pues la imagen fílmica es en esencia la observación de un fenómeno inserto en el tiempo”.¹⁹

De otro lado, encuentra vínculos entre el haiku y el icono religioso de la cultura rusa. Para la iglesia ortodoxa el icono no representa la realidad sino que es su presencia concreta (hipóstasis), su “verdadera realidad”, como el icono de la Trinidad pintado por Andréi Rublev en 1.412, puesto que más allá de ser una obra de arte que convoca la contemplación, es un objeto sagrado e irrepetible por cuya mediación se experimenta la vida divina (el pintor es un monje ligado a la traición teológica). Los iconos rusos son una suerte de catarsis alejada del espectáculo intelectual,²⁰acontecen dentro de una emocionalidad que incluye los contrarios sin confundirlos (serenidad y dinamismo). Esta iconografía es intuitiva, poética, imaginativa, navega en la “indeterminación” y la “abstracción”, por lo que se distancia de la tradición occidental y bizantina cuya simbolización y alegorización se hace de una forma racional, interpretativa y unívoca.

Ahora bien, en su más recóndito procedimiento, el haiku es una suerte de amalgama entre objetividad y subjetividad. Contrarios como armonía y caos, serenidad y dinamismo, atracción y repulsión, que en el haiku encuentran su sentido al fundirse en una unidad de experiencia, integrándose el poeta a la naturaleza, fue contradicción y

¹⁷Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 129.

¹⁸ Tarkovski A. *Atrapad la vida*, errata naturae, Madrid, 2017 p. 25.

¹⁹ Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, 88.

²⁰ El arte de los iconos en Rusia floreció a finales del siglo XIV y comienzos del siglo XV, cuando Teófanos el Griego y Andre Rublev crearon sus obras maestras. El tema del icono de Rublev es el episodio bíblico de la aparición de Dios en forma de tres ángeles a Abraham. Los ángeles están sentados alrededor de una mesa sobre la que hay un cáliz que simboliza el sacrificio de Cristo. El ángel de la izquierda —Padre— bendice el cáliz, el ángel del centro —Hijo— expresa su sumisión a la voluntad divina y el ángel de la derecha —Espíritu Santo— consuela al que ha de sacrificarse. *Caridad, Unidad y fraternidad*. La profundidad espiritual, el simbolismo y la técnica hacen de este icono una verdadera obra maestra de la cultura rusa. Cf. <http://xurl.es/bns7p> (Entrada: 26-09-1917).

desgarro para los románticos, para Dovstoyesvski y para la creación ansiosa de los surrealistas.

El texto-tarkovskiano intenta resolverse de esta manera; se niega a ver el barro como una unidad compuesta de agua y tierra, e insiste en la visión separada de sus elementos. A esto el cineasta ruso le llamó ir en procura de la imagen absoluta, única e irrepetible; pero, así mismo, vital y banal. Una paradoja alimenta la imagen, ya que representa lo típico y al mismo tiempo lo más individual; “la imagen es algo fantástico” –escribe– e “incluso más rica que la propia vida, puesto que expresa la idea de la verdad absoluta.”²¹

Desde el *Espejo* (1974) se puede recorrer la producción cinematográfica de Andréi Tarkovski, no únicamente porque ubica el lugar nuclear de este film en el conjunto de la obra del cineasta y expresa su experiencia con la poesía fílmica, sino porque además, enlaza la concepción estética que tenía acerca del arte y del cine en particular. Hecho significativo este, si se tiene en cuenta que su cinematografía proyecta un exacerbado romanticismo y la sensación extraña de ser un arte anacrónico en relación con el tiempo que le tocó vivir. El cine es el arte más intimista y realista y, en tanto que espejo de la naturaleza, es un acto vital; el cine es sueño y memoria creativa que difumina las fronteras entre la realidad y la fantasía; es el resultado de “la calma olímpica de la forma”.²² El director, sin otra mediación que las emociones ofrece su mundo interior al espectador que debe completar la obra fílmica con sus propios vínculos poéticos. Es todo esto lo que le hizo pronunciar a Ingmar Bergman que Tarkovski “inventó un nuevo lenguaje que le permite aprender la vida como apariencia, la vida como sueño”.²³

Los films tarkovskianos son textos a través de los cuales el cineasta conduce su reflexión sobre el sentido del arte, el acto creativo y la relación del artista con el público. En *El Espejo* narra los recuerdos de infancia para mostrar una vida real en cuya individualidad se encuentra involucrada la historia de la humanidad; el objetivo del héroe es encarnar los valores sociales de referencia puesto que cree estar destinado para representar los deseos de una colectividad disidente, marginal, exclusiva. No es gratuito que el director ruso haya escrito que el cine nacido conforme a sus propias leyes, llegará a ser la conciencia de los hombres de nuestra época. Heredero y disidente de la vanguardia cinematográfica que tuvo comienzo en el Instituto de cinematografía Gerasimov (VGIK), una de las escuelas de cine más antiguas del mundo, Tarkovski proyecta en su obra contradicciones estéticas, religiosas, filosóficas y culturales. El denodado empeño por erigir al cine como el arte elevado que la cultura uni-

²¹ Tarkovski, *Esculpir el tiempo*, op. cit., p.137.

²² Tarkovski, *Esculpir el tiempo*, op. cit., p.137.

²³ Citado por Campanna, *Andréi Tarkovski: el ícono y la pantalla*, 199.

versal conoce a través de obras de arte perennes, alejado de lo comercial y redituable, descontento con el régimen soviético y crítico contumaz del capitalismo. Necesitado de forma no pudo substraerse a su experimentación y disolvencia.

6. La disposición interior o convulsiones del alma²⁴

Una experiencia y expresión lírica es una disposición anímica hacia la interiorización que libera los pensamientos, las memorias y los sueños de los personajes, aun cuando son débiles e incapaces de llevar una vida práctica; no son héroes de acción sino personas líricas, extraños, desprendidos de sí mismos, habitantes de la locura. Andréi Rublev (1966), es el monje con mirada de niño que predica no resistirse al mal, amar al prójimo y perdonar por encima de la barbarie que le toca vivir; su espiritualidad y apego a la tradición dibuja gestos épicos; Chris Kelvin (*Solaris* 1972) sufre una crisis de fe, viaja al planeta Solaris, de regreso obtiene la redención transformando su vida y volviéndose consecuente con los demás; *Stalker* (1979), es un outsider tímido, incorruptible, difícil de manipular, sabe que la crisis de espiritualidad y de fe se debe al pragmatismo y el materialismo de la época; con Doménico en *Nostalgia* (1983), Tarkovski conjura el cinismo, la ambición y el materialismo, pues es alguien que elige el sufrimiento como redención; de hecho, se inmola en acto público creyendo con ello salvar a la humanidad; Gorchakov, poeta melancólico que evoca los intelectuales rusos, apegado a la tierra, insatisfecho y compasivo, busca incansablemente fe e ideal; intentando reconstruir la historia de otro artista ruso, muere transportando una vela encendida en una piscina vacía; con Alexander (*Sacrificio*, 1986) la palabra pierde todo su peso y el viejo actor de teatro se enmudece y vuelve loco prendiéndole fuego a su casa, sin dejar ningún legado a su hijo que riega con agua un árbol seco y desvencijado a orillas del mar; Andréi Tarkovski acentúa con este personaje la idea del sacrificio como algo creativo y divino, pues un hombre fuera del tiempo –escribió el cineasta– está condenado a la locura. Al protagonista de *Sacrificio* le alcanzó fielmente este postulado. Al narrador-protagonista de *El espejo*, Alexéi, lo describe con dureza y desprecio, quizá porque es su alter ego más dibujado, dice que es un hombre débil y egoísta, carente de una meta, y como no ha de serlo si va hasta el mismo momento de su concepción y, a través del bosque, se reintegra a la tierra, a la inacción, a lo inerte. “Su única justificación son las convulsiones del alma por las que debe atravesar al final de sus días, para reconocer así la deuda no pagada que ha contraído con la vida”.²⁵

²⁴ Ver: Goyes N., J.C. *La mirada Espejeante. Análisis textual del film El Espejo de A.T.*, Obra selecta, Editorial de la Universidad Nacional de Colombia, 2016.

²⁵ Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, op. cit., p. 233.



Figuras 13, 14 y 15. Personajes tarkovskianos

Las “convulsiones del alma” suenan cercanas a la “belleza compulsiva” de los surrealistas. ¿Esas fuerzas intensas e involuntarias no espejean con la erupción de lo maravilloso inconsciente? Como sea, lo que le interesó del hombre es la aspiración a algo superior y su inconformismo con la moral burguesa. Varios hilos poéticos enlazan a todos estos personajes que parecieran ser uno solo con diferentes rostros. Esto es así porque a Tarkovski le interesa el hombre y el universo que encierra dentro de sí.

6.1. Supresión del relato: héroe lírico

En lo films de Tarkovski no hay historias que contengan conflictos a la vista, sencillamente por que el director prescinde de la interrelación de los acontecimientos exteriores, de las acciones y la actitud del protagonista; igualmente prescinde de las unidades clásicas de tiempo y lugar. El relato en sus películas es un pretexto para conectar imágenes fílmicas que se manifiestan de una manera instantánea como pura vivencia y experiencia interior: en primer lugar padecimiento y solo en un segundo momento actividad y fuerza, como localiza lo sagrado George Bataille (*Experiencia interior*, 1973). En esta lírica que cruza el umbral hacia lo dramático y trágico se instalan personajes como Iván (*La infancia de Iván*), Alexei (*EL espejo*), Doménico (*Nostalgia*) Alexander (*Sacrificio*). No obstante, las acciones de estos *héroes líricos* no logran la dimensión simbólica de lo sagrado, donde valga la pena la pasión y el sacrificio, sino que emprenden acciones absurdas, desquiciadas, transidas de soledad y abandono.

Héroes líricos, “niños con un pathos de adultos”. En lugar de una lógica de sucesos convencionales donde el héroe clásico es definido por sus acciones, en *El espejo* se muestra el mundo interior del narrador-personaje. Tarkovski piensa —en la línea de Dostoyevski— que la lógica de la poesía, similar a la del sueño, es igual a los acontecimientos de la vida, pues no hay nada más fantástico e inverosímil que la realidad; de allí que se trastoque la cronología del tiempo acentuando la intemporalidad, los géneros borren sus fronteras disfrazando los datos de la realidad y el relato se desarticula. La poesía fílmica tarkovkiana intenta, con todos los medios, armonizar emoción y pensamiento, fugacidad y eternidad, subjetividad y objetividad. Para lograr esto hay que abandonar la construcción dramática, “de construir” o “suprimir del todo” el relato. Mezclar sueños, memorias, docu-

mentos, sucesos reales, imaginarios, géneros, diversos materiales y expresiones visuales como “un remolino de situaciones y de recuerdos”.²⁶

Los films tarkovskianos hay que entenderlos como mosaicos hecho de tiempo, pues el director de cine es un recolector y coleccionista de fragmentos de la vida, un arqueólogo de la imagen; de suerte que todo, incluyendo lo más disímil e inverosímil, entra en la imagen.²⁷ Si en algún momento Tarkovski afirmó que Bresson era el único que había realizado cinematográficamente su propia teoría, ahora él quiere hacer lo mismo. ¿El film *El espejo* (1974) no es acaso la historia de un hombre perseguido por un sueño? Un sueño, aclaremos, repetitivo que ronda la casa y cuyo punto de ignición es no saber por qué sueña ese sueño y por qué en el sueño es imposible entrar en la casa.

7. Referencias bibliográficas

- BUBNOVA, TATIANA (2003): “Signo poético e identidad rusa en el cine de Tarlovski”, *Acta Poética* 24, UNAM, México.
- CAMPANNA, PABLO (2003). *Andrei Tarkovski: el icono y la pantalla*, De la Flor, Buenos Aires.
- CHRISTIE IAN Y LE FANU MARK (1981): “Entrevista de Andréi Tarkovski”, *Positif*, No. 249, Lyon, Francia, 28.
- FREUD, S. (1987): *La denegación* (“*Die Verneinung*”, 1934) Obras completas, Cap. CXLVI, Madrid, Biblioteca Nueva.
- GOYES N., JULIO CÉSAR (2016): *La mirada espejente. Análisis textual del film El Espejo de Andréi Tarkovski*, Bogotá, D.C., Colección Obra selecta, Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- LLANO, RAFAEL (2006): *Vida y obra de A. Tarkovski*, (I y II), Valencia, España, Ediciones de la Filmoteca.
- MARCEL PROUST (1985): *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*. [1908-1922]. Trad. Pedro Salinas, Madrid, Alianza Editorial S.A.
- TARKOVSKI, A. (2005): *Esculpir en el tiempo* (Los comienzos), Madrid, Rialp.
- TARKOVSKI, A. (2017): *Atrapad la vida*, Madrid, Ed. Errata Naturae.
- TARKOVSKI, A (2006): Colección Andréi Tarkovski, Mosfilm, 1999, (5 DVD distribuido en España por Track Media, S.L.)

²⁶ Llano, R. Vida y obra de A. Tarkovski. (I), op. cit., pp. 367-369.

²⁷ Andréi Tarkovski, citado en Llano, Vida y obra de A. Tarkovski, vol. 1, 196.

EL ARTE DE LO INDECIBLE

MERCEDES MIGUEL BORRÁS

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Valladolid
mermiborras@gmail.com

Resumen

Ha pasado más de medio siglo desde la publicación de *¿Qué es el cine?*, texto fundacional en el que André Bazin estudiaba y ponía en cuestión su naturaleza. Los soportes digitales han dado entrada a herramientas diferentes que proporcionan mayor libertad, pero el fácil acceso a los efectos y la técnica puede convertirse en un fin en sí mismo y acabar sustituyendo al relato.

El cine es un *arte total* (Canudo, 1948) y, precisamente por eso, las posibilidades que le proporcionan los formatos digitales pueden (y deberían) hacer brotar su sustancia expresiva. En esta encrucijada en la que nos encontramos las reflexiones de Bazin son más necesarias que nunca.

Con este propósito, nos sumergimos en la poética inmersa en la naturaleza del cine, rasgamos el velo de sus imágenes, palabras, sonidos, silencios... para hallar esa expresividad que surge en el encuentro del lenguaje con la realidad, produciendo un nuevo significado, de lo conocido nace lo desconocido.

Si queremos saber hacia dónde va el cine, hemos de mirar hacia lo que el cine ha sido. Nuevas herramientas pero bajo la misma idea de arte total, nos permitirán abrir las puertas hacia ese secreto que tenemos delante de nosotros, silencioso, quieto, callado (Tapies) y que la naturaleza del cine saca a la luz. Es el arte de lo indecible.

Palabras clave: Poética del cine. Efecto de realidad. Texto y contexto. Escritura. Esencia del cine.

1. Introducción

Ha pasado más de medio siglo desde la publicación de *¿Qué es el cine?* texto fundacional en el que André Bazin recopilaba una serie de artículos dedicados a estudiar y poner en cuestión su naturaleza. Muchos cambios se han producido desde entonces. Los soportes digitales fueron dejando sus huellas y con el nuevo milenio se han instalado de facto. Dieron entrada a herramientas diferentes que proporcionan mayor libertad, permiten la creación de universos virtuales y al mismo tiempo un mayor acercamiento a la realidad. Todavía está por ver si van a provocar cambios sustanciales en el lenguaje.

El cine está condicionado por la técnica que en los últimos años ha avanzado de forma vertiginosa y parece haber dejado atrás las formas expresivas con las que la realidad se inscribe en la representación. Rodar una película era hasta hace poco terreno vedado a profesionales, escuelas especializadas o a un puñado de cinéfilos que empeñaban sus ahorros y el de sus familiares y amigos para conseguirlo; y, si bien es cierto que sigue siendo muy costoso, en la actualidad cualquiera con un móvil puede contar una historia con sonido e imágenes, es decir, hacer cine. Pero el fácil acceso a los efectos y la técnica puede convertirse en un fin en sí mismo y acabar sustituyendo al relato. En esta encrucijada en la que nos encontramos las reflexiones de Bazin son más necesarias que nunca y merecen una revisión.

El cine es la séptima de las artes, como tan certeramente apuntara ya en 1911 Ricciotto Canudo en su célebre *Manifiesto de las siete artes*. Fusiona, decía el teórico, el ritmo espacial, presente en la arquitectura, pintura y escultura, y el ritmo temporal, es decir, la música, la danza, la poesía. *Necesitamos al cine para crear el arte total al que, desde siempre, han tendido todas las artes.*

¿Dónde radica entonces su esencia? A estas alturas nadie se cuestiona, como ocurría en los años en los que André Bazin ejercía la crítica, que el cine es un hecho de lenguaje, irreductible, volcado a su dimensión artística; es la forma con la que el creador convoca a la realidad la que le otorga el sentido. Un arte con vocación integradora -compuesto por códigos y sustancias de naturaleza diferente-, por eso en su seno la poesía estalla con una fuerza inusitada.

Es precisamente ese carácter poético que la propia naturaleza del cine le otorga, la luz que alumbrará estas páginas, tituladas *El arte de lo indecible* como un pequeño homenaje a Robert Bresson.

2. Encuentro del lenguaje con la realidad: Poética del cine

Iniciamos un viaje hacia la poética inmersa en la naturaleza del cine, rasgamos el velo de sus imágenes, palabras, sonidos, silencios.... Escuchamos de qué modo nos hablan, para ir a su encuentro, en el sentido que le daba Serge Daney (2004)¹.

Con este propósito, nos sumergimos en la poesía que emerge del encuentro entre el lenguaje y la realidad, produciendo un nuevo significado, *de lo conocido nace lo desconocido*.² Buscamos ese *exceso* de material significativo presente en el lenguaje, un juego producido en las relaciones de las palabras (e imágenes) que las hace desviarse de su uso cotidiano, convirtiéndolas en una lengua extraña, lo que el lector reconoce como literario (Jakobson, 1985).

Nos adentramos en su transtextualidad, es decir, todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos (Genette, 1989).³ La conciencia está moldeada por la historia y no puede reducirse a la intención del autor; el sentido del “ser” está íntimamente relacionado con su tiempo; somos producto de nuestro tiempo. Interpretar es extraer *el ser en el mundo que hay en nosotros* (Ricoeur, 1995). En suma, tratamos de ver el modo en que esas imágenes hablan del mundo y en este proceso quizá encontraremos nuestro *ser en el mundo*.⁴

Parámetros –texto y contexto- que confluyen en el acto narrativo. No podemos olvidar que un filme es un relato y como tal pone en juego dos temporalidades, la cosa narrada y la que se deriva del acto narrativo en sí; es decir, narra y representa. Esta capacidad narrativa y representativa del cine es la que le permite trasladar dos enunciados a la vez, transformar un tiempo en otro tiempo. (Gaudreault; Jost, 1995).

Afirma el teórico y cineasta Mario Brenta que el lenguaje del cine se asemeja al lenguaje primitivo, aquello connotado a nivel emocional que tiene sus raíces en lo simbólico. *El cine es una suerte de protolenguaje universal que el hombre ha adoptado desde siempre* (2008). Sus ideas se enriquecen con las reflexiones de Víctor Erice, uno de los más grandes poetas que ha dado la cinematografía mundial, cuando afirma que *el cine es el más secreto de los lenguajes artísticos, pero el menos comprendido también* (1998). Pues de su encuentro se desprenden dos aspectos capitales sobre los que se apoya esa poética inscrita en el discurso cinematográfico de la que

¹ Crítico de *Cahiers du Cinema* desde sus inicios, gran parte de sus escritos están reunidos en *Cine arte del presente* (2004). Daney era un cinéfilo; se llamaba a sí mismo hijo del cine (cine-fils). Fue considerado un ecléctico dado su afán totalitario del cine.

² Extracto de la entrevista realizada a Mario Brenta por la autora. Julio de 2012.

³ A esto habría que añadir los sentidos que crean los textos al ser leídos en periodos o contextos diferentes. *Ya que son actualizados en procesos inherentes en la recircunstancialización que necesariamente tiene lugar* (Chávez, 2016:16).

⁴ Para Heidegger el ser del hombre está definido por su relación con lo que le rodea, es propio de su existencia como ser-en-el-mundo; esto le permite comprender la vida auténtica que reconoce la caída que tiene la existencia, la imposibilidad de dominar su fundamento -es decir, el ser- y una vida no auténtica -la vida superficial- que olvida el ser en nombre de entes concretos.

hablamos, y que nos aproximan hacia los parámetros en los que se sustenta la capacidad de significar y comunicar del cine:

Escritura -pone en juego la totalidad del lenguaje- y **Transferencia** -no copia la realidad, sino que la transfiere-. Estamos hablando de la esencia del cine: la construcción imaginaria del universo ficticio (diégesis), sus códigos y símbolos, ya sea en el interior de un plano como en los sentidos producidos en su interrelación, dado su carácter secuencial.

3. La esencia del cine

3.1. Escritura

Tras cualquier acto narrativo se esconde un proceso de escritura, un trabajo en el que se pone en juego el lenguaje, las elecciones y sentidos (connotaciones) que provocan en su interrelación (si el mensaje invita a su decodificación, el texto artístico invita a su lectura). No hablamos de la hermenéutica del texto (su significado hipotético) sino de los sentidos producidos en él; su riqueza textual, los múltiples entrecruzamientos, *un volumen de infinitas dimensiones* (Barthes, 1973), su escritura, en suma.⁵

En *El nacimiento de una nueva vanguardia: la caméra-stylo*⁶, Alexandre Astruc predecía algunas características inherentes en su propia naturaleza:

«El cine está a punto de encontrar una forma con la que se convertirá en un lenguaje tan riguroso que el pensamiento podrá inscribirse directamente sobre la película... La cámara en el bolsillo derecho del pantalón, la grabación del sonido y la imagen en una banda de meandros... Un cine de confesión, de ensayo, de revelación, de mensaje, de psicoanálisis, obsesión, una máquina de lectura para palabras e imágenes de nuestro pasado personal».

Escrito en 1948, este texto dio entrada a la *Politique des Auteurs*⁷ cuyos defensores, fogueados por André Bazin y seguidos por François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol y Robert Bresson, entre otros, rechazaron la tradición de la calidad irreconciliable con sus teorías sobre el cine de autor que implicaba apreciar la totalidad de la obra de un cineasta (autor), la comprensión de su universo formal (puesta en escena) y su *moral*,⁸ es decir, el contenido, el mensaje, íntimamente relacionado con

⁵ *Ese lugar donde el lenguaje se trabaja* (Requena, 1983), en el que confluyen múltiples significantes; una galaxia de sentidos abierta a la pluralidad (Barthes, 1973).

⁶ Fue publicado en *L'Écran Français* (nº 144) el 30 de marzo de 1948. Sus escritos se difundieron a través de *Cinematheque Française* y después en *Cahiers du Cinema*. Revista fundada por Bazin en 1951 donde, ese mismo año François Truffaut publica *Una cierta tendencia del cine*.

⁷ El término *Politique des auteurs* se debe a Truffaut, en un artículo del semanario *Ars* a favor de la totalidad del cine de Abel Gance. Para Truffaut, el director es equiparable al escritor o al autor teatral. La diferencia es que el cine es un trabajo en equipo donde el director es el epicentro y participa en todas las fases para dar su visión del mundo. Estas ideas fueron el germen de la *Nouvelle vague*.

⁸ Término acotado por el crítico Luc Mollet recogiendo la célebre frase de Godard: *El travelling es una cuestión moral*.

la forma (Miguel Borrás, 2015). Unos años de fuertes rupturas gramaticales en las que se gestaron las Nuevas olas de cuyas innovaciones aún seguimos bebiendo.

Y aunque sus planteamientos, en cierto modo reductores, han suscitado ríos de tinta entre estudiosos y críticos de cine, conviene detenerse en ellos. De la noción de *autor* extraemos esa forma de entender la realidad, la reivindicación del cine como lenguaje a través de las formas expresivas, su visión del mundo, en suma. Ideas deudoras del Neorrealismo italiano, historias sin artificios pero cargadas de una fuerza poética inusitada, y que Truffaut dejó perfectamente enunciadas en *Una cierta tendencia del cine francés* (1951). En suma, la veracidad que transmiten estos filmes expresados a través de una puesta en escena en la que forma y contenido son parte del mismo cuerpo expresivo.



Imagen 1



Imagen 2

Recordemos el triste rostro de Antoine Doinel (Jean-Pierre L aud), en *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959), observando, entre los barrotes del furgón que le conduce al reformatorio, las calles, ahora oscuras, de su adorado París. O, por qué no, su interminable carrera, huyendo de todos y de todo, hasta llegar al mar; su imagen, recortada en la inmensidad de la playa, parece interpe- lar al espectador.



Imagen 3



Imagen 4

Si pensamos en *Viridiana* (Luis Buñuel, 1960), nuestro imaginario se dispara al rememorar la escena en la que el leproso, disfrazado con velo y corsé (restos del vestido de novia con el que don Jaime, horas antes de quitarse la vida, engalanó a Viridiana mientras dormía), saca de su pecho unas plumas de paloma arrojándolas sobre la mesa de los señores, ahora convertida en una bacanal de miserables, mientras baila al son del *Aleluya* de Haendel.

El trabajo de escritura de estas escenas, que pertenecen al universo de Truffaut y Buñuel, les dota de una singular fuerza expresiva y quedarán grabadas en nuestra memoria, forman parte del imaginario colectivo.

3.2. La transferencia: *El efecto de realidad*

El naturalismo creado por la analogía fotográfica es una simulación apoyada en el vínculo que surge entre el espectador y el mundo, creando una escritura de la visibilidad (Company, 1986). Se trata de un efecto de realidad (Barthes, 1968); el cine no copia la realidad sino que la transfiere.

El recorrido por los senderos de ese *efecto de realidad* nos conduce hacia el problema fundamental enunciado por el propio Bazin acercándonos hacia el lugar dónde radica el infinito potencial expresivo del cine.

Un artefacto técnico (la cámara) se interpone entre la realidad (el referente) y su representación (el texto). El problema, decía Bazin, es que es índice (señala) y es icono (simboliza). Su esencia es ser huella, certifica la realidad, da carta de naturaleza al pasado; pero la realidad en la que se sustenta el mundo no es empírica, la cámara está condicionada por la intencionalidad del sujeto (Esqueda; Cuevas, 2012). Representa la realidad mediante una mirada, un encuadre, un punto de vista desde el cual acceder a los acontecimientos es, por tanto, expresión de una ideología (Miguel Borrás, 2013).

Esta paradoja immanente en el cine es la que le capacita como intermediario entre el artista y la realidad, sin que su presencia se haga patente. Y en ella, podríamos decir, se oculta el secreto de la mirada de Antoine Doinel en *Los cuatrocientos golpes* (que mencionamos anteriormente) provocando su inabarcable fuerza expresiva.

En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), texto canónico para entender la naturaleza del cine, Walter Benjamin apunta algunas ideas cruciales que nos sumergen de lleno en el tema que nos ocupa: el cine es el primer medio artístico que está en situación de mostrar cómo la materia colabora con el hombre; esto le permite representar un acontecimiento o personaje bajo la luz social, histórica y transformable, es lo que Brecht denominó Historización⁹.

⁹ La teoría teatral de Brecht encontró en Benjamin una dimensión filosófica profunda; junto con la fotografía, el cine daba entrada a la era de la reproductibilidad técnica. El arte perdía su aura y, en consecuencia, su función ritual, dando lugar a una praxis política. El drama individual del héroe se resituía en su contexto social y político.

Las ideas de Brecht y Benjamin, fueron cruciales en las teorías sobre el cine elaboradas por Siegfried Kracauer¹⁰. En ellas plantea un problema fundamental: dado que el cine es el vehículo esencial con el que transmitir emociones, ideas y valores, ¿cómo le afecta la expresividad?

La expresividad del discurso cinematográfico permite convocar mundos ficticios donde vivir experiencias y ponernos en el lugar de ese otro, tan lejano y a la vez tan próximo. Pueden ser relatos fantásticos o realistas, no es una cuestión estética ni de estilo, sino de orden semántico (Brenta, 2008) y, por tanto, el contenido y el mensaje tienen que estar íntimamente relacionados con la forma.

El sentido del cine en Roberto Rossellini, cuerpo y alma del neorrealismo, es fundamental para entender lo que estamos diciendo. A partir de *Alemania año cero* (*Germania anno zero*, 1948), desvió sus narraciones hacia un terreno personal y por esto fue criticado. Pero la experimentación en este cineasta viene impulsada por la necesidad de sus temas -que requieren concepciones cinematográficas distintas-, no por una voluntad de cambio (Miguel Borrás, 2013). Sus detractores¹¹ se cuestionaban el argumento sin ver el estilo; pero es precisamente el que le otorga el sentido. En Rossellini *la forma del film no es un adorno del guion, sino es su materia*, afirma André Bazin.¹²

Ponemos como ejemplo *Europa '51* (1952) y nos detenemos en el dramático instante en el que Irene Girard (Ingrid Bergman) comprende que ya nunca volverá a ver a su hijo que acaba de morir.



Imagen 5

¹⁰ Kracauer dedicó gran parte de su carrera a estudiar las formas en las que la realidad se inscribe en el cine. Sus ideas quedaron reflejadas en dos libros fundamentales: *De Caligary a Hitler: una historia psicológica del cine alemán* (1947) y *Teoría del cine. La redención de la realidad física* (1960).

¹¹ A partir de *Alemania año cero*, le reprochan su abandono del realismo social, a favor de un mensaje moralista.

¹² «Defensa de Rossellini», carta abierta a Guido Aristarco. En *¿Qué es el cine?* (1959-1962).

La puesta en escena de Rossellini transforma el vacío que siente esta mujer en un ejercicio hiperrealista. El escenario se convierte en parte intrínseca del drama, es un personaje más; los pasillos, la mirada fuera de campo, el silencio... Permiten al espectador recorrer el espacio con la mirada.



Imagen 6



Imagen 7

Un tiempo detenido donde pasado y futuro se mezclan. No se puede separar, decía Rossellini, lo que la realidad ha unido, el personaje y el escenario; la unidad mínima del cine no es el plano sino *el hecho*. En sus filmes no hay nada añadido, la realidad está despojada de todo aquello que no es imprescindible: *puesta en escena de los hechos*. Crea una imagen-tiempo, no sometida a las leyes de la causalidad; cine de *vidente*, apunta Gilles Deleuze (1985) refiriéndose a la estética neorrealista.¹³

Rossellini sería ese ideal de *autor* al que hacíamos mención anteriormente. El cineasta italiano siempre buscó la verdad de su tiempo. Sólo alejado del artificio, se puede provocar un mayor acercamiento a la pureza de las formas expresivas; pensamiento que compartía con Godard, quien tan certeramente afirmaba: No interesa que las cosas puedan parecer verdaderas, sino cómo pueden ser verdaderamente. No es el pensamiento el que forma, sino la forma que piensa (1988)¹⁴.

¹³ Para Gilles Deleuze la Imagen-tiempo se inicia con el Neorrealismo y las Nuevas Olas; son imágenes no sometidas a leyes de causalidad; cine *de vidente*, cuya narrativa no se sustenta en la acción y dinámica transformadora del cine Clásico (Imagen-movimiento).

¹⁴ En el capítulo 3A de *Histoire (s) du cinéma* (1988-1998) Godard señala: *Un pensar que forma una forma que piensa*.

3.3. Encuentro del lenguaje con la realidad: de lo conocido nace lo desconocido

Víctor Erice y Mario Brenta, cuyas ideas abrieron las puertas para adentrarnos por los senderos de lo indecible, ejemplifican lo que estamos diciendo. Sus filmes se sitúan entre la narración, el documento y la poesía; se acercan al lenguaje sumergiéndose en la vida, desvelando la poética inscrita en su interior y, en ese cruce del lenguaje con la realidad, hacen estallar los sentidos.

Escogemos dos pequeños fragmentos de Erice, *El espíritu de la colmena* (1973), y de Brenta, *Agnus Dei* (2012).

El espíritu de la colmena, escrito en colaboración con Ángel Fernández Santos, y de cuya poética se han dejado excelentes muestras,¹⁵ parte de un hecho concreto, los problemas de una familia represaliada, para mostrar el aislamiento y la tristeza de la posguerra. Pero el entramado metafórico que envuelve al filme puede leerse también como la censura vigente en España durante los últimos años del franquismo (cuando se rodó la película).

A caballo entre la narración y la poesía, aborda la profunda herida de un pasado reciente que ha dejado a sus personajes marcados por el horror de la guerra, sumidos en la soledad y el silencio.¹⁶

Fijamos nuestra atención en el momento en el que Teresa (Teresa Gimpera) llega a la estación a echar una carta. Esta breve escena (1 minuto, 20 segundos) *narra* y *representa* un pasado que se introduce en el presente dejando sus huellas.



Imagen 8

¹⁵ Entre los textos escritos sobre el filme, destacamos *Estudio descriptivo de El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), Arquero, Isabel, 2012. *Una poética de la ausencia: El espíritu de la colmena de Víctor Erice*, Lomillos, Miguel A., 2012); *El espíritu de la colmena*. Víctor Erice, Pena, Jaime, 2004.

¹⁶ La imagen que inaugura el filme sitúa al espectador en este contexto dramático: Una vieja carretera por la que se acerca una camioneta; en el centro del cuadro se lee: *Un lugar de la meseta castellana, hacia 1940*.

Teresa se acerca al vagón-correo con una carta entre las manos; su imagen se pierde entre el humo.



Imagen



Imagen 10

Se retira levemente; su mirada se cruza con la de un joven soldado que, sentado en uno de los vagones, apoya su rostro en la ventanilla. Después el tren comienza a moverse; Teresa sigue con la vista a los pasajeros que se alejan.

El tiempo parece haberse detenido para transformarse en otro tiempo, el de la historia. Se deja sentir la herencia neorrealista en los personajes, definidos por el trauma de la guerra; en su narrativa -no se somete a la acción y dinámica del cine clásico- donde el pasado y el futuro se fusionan.

Una suspensión temporal (*cine de vidente*), derivada del acto narrativo de sus imágenes -los planos fijos que en su dilatación prolongan el instante- y sonidos -el silencio sonoro marcado por el pitido del tren y su lento traqueteo-, nos trasladan hacia una ensoñación. Un cruce de miradas unidas bajo un mismo deseo imposible, oculto, secreto. Es como si los personajes no quisieran que ese instante acabara porque en él se encuentran sus deseos. Pero el tren inicia su marcha, con él van alejándose sus anhelos. Y, envolviéndolos, el humo que desprende la locomotora, metáfora de sus sueños rotos. Los deseos que parten para no volver.



Imagen 11

Crea un tiempo que no transcurre en la pantalla sino en el espectador que se deja sumergir por la mirada poética inmersa en los secretos que hay en cada uno de nosotros (Fernández Santos, 1983).

El cine de Mario Brenta, alumno aventajado de Bresson, Antonioni y Olmi¹⁷, y en consecuencia, del Neorrealismo y las Nuevas olas, esta impregnado de esa búsqueda de la verdad que irrumpe en el encuentro del lenguaje con la realidad: *de lo conocido nace lo desconocido* (Brenta, 2008).

El pregenérico de *Agnus Dei*¹⁸ es un ejemplo perfecto: una sucesión de metonimias, enmarcadas en cuatro escenarios, adelantan sentidos que serán desvelados a lo largo del filme:



Imagen 12

Un campo sembrado de una niebla espesa sobre el que se lee: *En su lecho de muerte mi padre me contó un secreto que nunca había desvelado.... Era la historia de un adolescente y de un abuso sexual...* Después un fundido a negro sobre el que están escritas estas palabras: *Aquello que hemos olvidado no se olvida de nosotros.*

Los ecos de estas palabras que parecen escritas sobre la niebla resuenan en cada uno de los planos que vemos a continuación.



Imagen 13



Imagen 14



Imagen 15

¹⁷ Colaboró junto con Olmi durante más de 25 años en Ipotesi Cinema, escuela cuyo denodado esfuerzo por acercar el cine hacia la realidad ha dado como resultado filmes realistas, cercanos al documental pero al mismo tiempo a la poesía. En *L'occhio selvaggio* (2008), Mario Brenta fundamenta sus principios y teorías cinematográficas tomando como punto de partida su experiencia en Ipotesi Cinema.

¹⁸ Filme codirigido junto a Karinne de Villers.

En la iglesia: los pies de Cristo clavados en la cruz; una mujer sentada; un cuadro de la virgen sujetando al niño Jesús.



Imagen 16

En el hospital: unas constantes vitales se superimpresionan sobre un hombre postrado en la cama de un hospital en sus últimos momentos de vida.



Imagen 17

En la montaña, un rebaño de ovejas pasta conducido por un perro. Escena que pone fin a esta obertura con un fundido a negro.

Imágenes no unidas por una relación de causalidad, cargadas de fuerte densidad semántica, que provocan sentidos inmersos en lo no mostrado (una suerte de *intervalo*)¹⁹. Pues es precisamente aquello que el montaje ha dejado fuera lo que les dota de una significación que se dispara en múltiples direcciones, como los caminos que recorrerá la protagonista en busca de una verdad oculta durante tantos años. Un flujo de sentidos que parece provenir de esa mujer que reflexiona antes de emprender su viaje

¹⁹ En su teoría del Intervalo, Vertov postula que para mostrar lo que uno ve es necesario recurrir al montaje. Hay intervalo entre los planos porque participan de la visión de un mismo fenómeno social, concentrando la mirada en la sociedad, sus contradicciones y las dinámicas ocultas. *Como Bresson, Vertov postula que el cine -por razones de índole filosófico y moral en su caso, y más ideológicas y políticas en el otro- debe hacer ver lo real* (Aumont, 2004: 26).

hacia el pasado, desde la muerte –Cristo clavado en la cruz, el hombre moribundo-hacia la vida –el niño Jesús y las ovejas (Agnus Dei)²⁰- y que dispara su transtextualidad: los estragos de la religión que llena la vida de silencios, miedos... y el sinsentido de la muerte haciendo su entrada, dejándonos huérfanos, inmersos en un vacío irrecuperable.

A partir de este momento el filme se organiza en una relación de orden temático-afectiva que no respeta la causalidad del relato. Estructurado sobre una voz en off que sigue el deambular de esta mujer por los senderos de la memoria.



Imagen 18

Agnus Dei crea una visión simbólica de la realidad, con una lógica más emocional que racional. Estos trozos de muerte y de vida con los que arranca el filme, adelantando sentidos e introducen al espectador en una estructura en la que la protagonista va recomponiendo su vida. Pequeños retazos de su existencia pero que pertenecen a la memoria colectiva.

4. Replantear la esencia del cine: *El acorazado Potemkin*; *L'Atalante*; *El Ángel azul*

No podemos poner fin a este viaje sin volver a la esencia del cine, rastreando por las primeras décadas del pasado siglo, años en los que las posibilidades expresivas del cine estaban en plena efervescencia. Nos fijamos en el meticuloso trabajo de escritura de tres filmes, diferentes en su forma pero idénticos en su sentido poético, que han dejado una profunda huella en el lenguaje cinematográfico: el virtuosismo formalista de *El acorazado Potemkin* (Bronenosets Potyomkin, Sergei, M. Eisenstein, 1925); las imágenes naturalistas de *L'Atalante* (J. Vigo, 1934) inmersas en el surrealismo; y *El Ángel azul* (Der Blaue Engel, 1930), ejemplo de una poética que se sumerge en las luces y sombras del expresionismo alemán.

²⁰ En la doctrina cristiana se dice que Jesús se sacrificó en la cruz por los pecados de los hombres. Cordero de dios en latín significa Agnus dei.

De *El acorazado Potemkin* extraemos un pequeño fragmento de la secuencia del ataque de las fuerzas del zar en las escalinatas del palacio de Odessa: El desgarrador de una mujer que mientras protege a su bebe es herida de muerte, al tiempo que el carrito desciende a la deriva por las escalinatas.



Imagen 19

Es sobrecogedor cómo la descomposición espacio-temporal provocada por ese exhaustivo ejercicio de montaje (1 minuto y 24 planos) expresa el desgarrar de la mujer.



Imagen 20



Imagen 21



Imagen 22



Imagen 23

El exasperado infinito retorno de una muerte que nunca llega mientras el carrito con el bebé desciende por las escalinatas. El director, con la sintaxis que le otorga el cine, corta, despedaza literalmente el cuerpo de esa mujer que, herida de muerte, se desgarrar por dentro, en una descomposición espacial que va más allá del propio espacio de representación (Miguel Borrás, 2008: 75).

L'Atalante, filme a caballo entre el naturalismo y la poesía surrealista, cuya belleza invita a la contemplación.



Imagen 24



Imagen 25

La mirada de Vigo se dirige al alma de sus personajes. La pequeña embarcación en la que pasan su primera noche los recién desposados discurre por el río y el rostro de la mujer, aún con sus galas nupciales, es acariciado por la brisa mientras desde la orilla los saludos de gente anónima acompañan su recorrido. El viento, la música, los suaves movimientos de cámara.... provocan un efecto sinestésico envolviéndonos en el drama.

Y por qué no hablar del barroquismo de *El Ángel Azul*, filme marcadamente visual y simbólico, que tiene claras influencias del expresionismo realista.

Sternberg expresa el destino trágico de su protagonista mediante escenarios que se mueven en un tiempo marcado por la tragedia. La vida de un viejo profesor transcurre entre su casa y la escuela, espacios presididos por el orden y la monotonía; y un cabaret, en el que se siente perdido, y donde irrumpe su deseo; atrapado por la fascinación que siente hacia Lola, la bella mujer fatal que trabaja en él.



Imagen 26



Imagen 27

Con estos dos escenarios asistimos a la pérdida de identidad de un hombre que sin su levita de profesor no es nadie. El pajarito muerto en su jaula, con el que abre el filme, que la sirvienta echa a la basura sin ningún pudor, es la metáfora de este hombre a quien el amor le hace perder su dignidad, conduciéndole hacia la degradación más absoluta.



Imagen 28

Es estremecedora la escena final: mientras la cámara se va alejando lentamente mostrándonos un aula vacía, el profesor permanece inmóvil, agarrado fuertemente a esa mesa en la que un día fue feliz.

5. Epílogo

A lo largo de nuestro viaje hemos explorado en esa poesía que brota de la propia naturaleza del cine para escuchar cómo nos hablan las imágenes, los sonidos y silencios. Ese encuentro del lenguaje con la realidad que transforma lo conocido en desconocido, nos ha devuelto, como una caja de Pandora, infinitos sentidos.

El cine es *un arte total* (Canudo) y, por esto precisamente, las posibilidades que le proporcionan los formatos digitales pueden (y deberían) hacer brotar su sustancia expresiva. Volvamos la vista atrás una vez más, para acercarnos a esos cineastas que forjaron el lenguaje cinematográfico; la emoción y la belleza que transmitían filmes como *Amanecer* (*Sunrise*, F. Murnau, 1927), *Marcha nupcial* (*The Wedding March*, E. Stronheim, 1928), *La parada de los monstruos* (*Freaks*, T. Browning, 1932). Releamos, liberados de prejuicios, a los primeros teóricos esencialistas, Hugo Mustersberg, Rudolf Arnheim y, por supuesto, Alexandre Astruc, cuyas ideas cobran una nueva dimensión en el cine actual -...un lenguaje tan riguroso que el pensamiento podrá inscribirse directamente sobre la película.... *La cámara en el bolsillo derecho*

del pantalón... (1948)-, haciendo posible esa utopía, pues la cámara se ha convertido en la prolongación del ojo (el kino-glaz de Vertov), es parte de nuestro *ser en el mundo*, nos permite acercarnos a la esencia, a la pureza de las formas.²¹

No estamos hablando de volver a aquellos años, sino de entender y atender su escritura, es el sustrato que contribuirá a crear el arte del siglo XXI.

«Cuando un siglo se disuelve lentamente en el siguiente, unos cuantos individuos transforman los antiguos medios de supervivencia en nuevos medios: estos medios son lo que llamamos arte. Lo único que sobrevive a cada era es la forma de arte que ha creado para sí misma... De esta manera, el arte del siglo XIX, el cine, hizo existir al XX, que por su cuenta apenas existió». (Godard, 1988-1998)

Murnau, Ford, Hitchcock, Sternberg, Renoir... recogieron la grandeza de la pintura, la literatura, la música... y con ellas forjaron un lenguaje en el que se funden las artes espaciales y temporales, es la séptima de las artes. ¿Cual es la herencia que deben rescatar los cineastas en siglo XXI?

En *El proyecto de los pasajes*, afirma Walter Benjamin un aspecto interesante que podría situarnos en el epicentro del tema: cada época sueña la época siguiente; es responsabilidad política del siglo subsiguiente despertarse de su sueño; y al hacerlo el pasado adquirirá un mayor grado de realidad que el que tuvo en el momento de existir. Las imágenes dialécticas son las encargadas de efectuar la fusión entre la realidad y la representación (Silverman, 2007).

Si queremos saber hacia dónde va el cine, hemos de mirar hacia lo que el cine ha sido. Nuevas herramientas pero bajo la misma idea de arte total, nos permitirán abrir las puertas hacia ese secreto que tenemos delante de nosotros, silencioso, quieto, callado (Tapiés) y que la naturaleza del cine saca a la luz. Es el arte de lo indecible.

6. Referencias bibliográficas

- AUMONT, J. (2004): *Las teorías de los cineastas*. Barcelona. Paidós comunicación.
- BARTHES, R. [1968] (1987): «*El efecto realidad*». *El susurro del lenguaje*. Barcelona. Paidós.
- BAZIN, A. [1959-62] (1990): *¿Qué es el cine?* Madrid. Ediciones Rialp.
- BENJAMIN, W. [1936] (2013) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires, Madrid. Amorrutu Editores.
- BRENTA, M. (2008): *L'occhio selvaggio*. Edizioni Cineteca di Bologna.
- BUCK MORSS, S. [1989] (1996): *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin o el proyecto de los pasajes*. Madrid Antonio Machado.
- COMPANY, J. M. (1986): *La realidad como sospecha*. Madrid. Editorial Hiperión.

²¹ En el Festival de Berlín, 2018, Steven Soderbergh presentó *Perturbada* (Unsane), un filme realizado con un iPhone.

- CHÁVEZ, R. (2016): *Intertextualidad, transgeneración y recircunstancialización en la práctica del remake de "Salón México"*. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid.
- DANEY, S. (2004): *El cine, arte del presente*. Buenos Aires. Editorial Santiago Arcos.
- DELEUZE, G. [1985] (2007): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine, 2*. Barcelona. Paidós comunicación.
- ERICE, V. (1998): «Escribir el cine, pensar el cine. Alternativas a la modernidad». *Banda Aparte*. nº 9 y 10. Víctor Erice. Valencia.
- ESQUEDA VERANO, L.; CUEVAS ALVAREZ, E. (2012): «Entre la huella y el índice: relecturas contemporáneas de André Bazin». *Revista Área Abierta* nº 33. Madrid.
http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2012.v33.4055. Consultado 10-09-2015.
- GAUDREAU, A.; JOST, F. (1995): *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona. Paidós Ibérica.
- GENETTE, G. (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Paidós
- GODARD, J. L. [1988-1998] (2007): *Histoire (s) du cinéma* libro-DVD distribuido en España por Intermedio.
- GONZALEZ REQUENA, J. (1983): «Para una definición de una teoría del texto artístico».
- JAKOBSON, R. (1985): «Lingüística y poética». *Ensayos de lingüística general*. Planeta Agostini. Barcelona.
- MIGUEL BORRÁS, M. (2008): «La poética del cine». En *Siete miradas, una misma luz*. Miguel Borrás, M. Bermejo Berros, J; Canga Sosa, M. Servicio de publicaciones Universidad de Valladolid.
- MIGUEL BORRÁS, M. (2013): «Volver a la esencia del cine. Hacia una revisión de sus formas expresivas». *Revista Historia y Comunicación Social (HyCs)*. Vol. 18.
- MIGUEL BORRÁS, M. (2015): «El realismo poético en el cine según Mario Brenta» *Revista Opción*, Año 31, No. Especial 3 (2015): 820 - 842
- RICOEUR, P. (1995): *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid. Editorial Siglo XXI.
- TRUFFAUT, F. [1951] (1987): *El placer de la mirada*. Barcelona. Paidós

PONENCIAS¹

¹ Los artículos correspondientes a las Ponencias, al igual que se hizo con los de las Sesiones Plenarias, se han organizado por riguroso orden alfabético.

LA TORTUGA ROJA: POÉTICA Y ESTÉTICA CINEMATOGRÁFICA DE UNA METÁFORA DE LA VIDA Y LA MUERTE

María Abellán Hernández

Universidad de Murcia
maria.abellan4@um.es

Resumen

La tortue rouge (*La tortuga roja*, 2016), ha supuesto la primera producción de un largometraje por parte del estudio japonés Ghibli a un autor occidental, el animador holandés Michaël-Dudok de Wit. *La tortuga roja*, entre la fábula y el realismo mágico, genera una construcción narrativa de corte universalista en la que pueden observarse temas recurrentes en la producción fílmica del estudio Ghibli. En este análisis, se pretende observar, aún tentativamente, aquellas líneas de sinergia entre los temas argumentales, poéticos y estéticos de la producción fílmica del estudio Ghibli con el texto de *La tortuga roja* así como la formulación metafórica de vida y muerte presente en la producción fílmica de Dudok de Wit como narrativa universal que permite una sintonía cultural entre Oriente y Occidente.

Palabras clave: Ghibli, *La tortuga Roja*, eros, thanatos, naturaleza.

1. Introducción

«Mi estilo de animación no es para nada japonés. Ellos se caracterizan por sus grandes ojos, por los gestos físicos muy exagerados. Pero hay cosas que tenemos en común, como es la búsqueda de la belleza y de historias muy especiales, difíciles para los occidentales y no supercomerciales»¹

El proyecto audiovisual de *La Tortuga Roja* (2016) comenzó a gestarse cuando en 2006 el animador de origen holandés MichaëlDudok de Wit recibió un e-mail proce-

¹ Declaraciones recogidas de GARCÍA DE FRANCISCO, A. (2017): «La poesía animada de La tortuga roja llega a España» disponible en http://www.eldiario.es/cultura/poesia-animada-tortuga-llega-España_0_601240740.html (última consulta el 15/10/2017).

dente del emblemático estudio de animación japonés Ghibli en el que le planteaban la posibilidad de producirle una película. Capitanado por Hayao Miyazaki, Isao Takahata y Yoshio Suzuki (productor ejecutivo), el estudio nació en los 80 con el objetivo de posicionarse como alternativa a la producción animada simplista e infantiloides en el Japón de la época². Desde entonces hasta ahora, Ghibli ha desarrollado gran cantidad de largometrajes y cortometrajes donde además de una excelente calidad técnica, ofrece relatos ricos con personajes complejos alejados de las convenciones de la animación comercial. Esto ha llevado al estudio a obtener el reconocimiento dentro de su país -donde sus filmes pueden llegar a desbancar los *blockbuster* norteamericanos-³ y de forma internacional habiendo obtenido el premio Oscar a la mejor película de animación con *El Viaje de Chihiro* (2001). Michaël Dudok de Wit, por su parte, es uno de los animadores y creadores más respetados en Europa. Holandés de nacimiento, sus inquietudes artísticas pronto lo llevarían a estudiar y trabajar en diferentes países obteniendo una forma de abordar la animación y de mirar el mundo de notable sensibilidad. Al igual que ocurre con la filosofía de Ghibli, las producciones animadas de Dudok de Wit se alejan de convencionalismos y exploran las posibilidades que el propio lenguaje de la animación permite explotando, principalmente, las relaciones entre sonido e imagen. Aunque su producción no es excesiva, la obra de Dudok de Wit destaca por su delicadeza y la calidez en sus trabajos. Esto, unido a la brillantez en la ejecución de la narrativa animada de sus proyectos, lo llevaron a obtener varios premios y reconocimientos culminando con el Oscar al mejor corto de animación por *Father and Daughter* (2006). El interés por abordar el estudio de la película de animación *La tortuga roja* viene en dos sentidos. Por un lado, se trata del primer largometraje que el estudio de animación Ghibli produce a un autor extranjero, a un *gaijin*⁴. Por otro lado, es el primer largometraje dentro de la filmografía de Dudok de Wit que, hasta la fecha, se había movido en la realización de cortometrajes y anuncios publicitarios. El proceso de producción de *La tortuga roja* se inicia en 2006 con una invitación formal de colaboración por parte del estudio nipón al animador europeo y se prolonga en un proceso que dura aproximadamente 10 años. Durante la creación de la película, Dudok de Wit entabla un contacto directo con figuras clave dentro del estudio de animación japonés. Existe así un punto de convergencia creativo por parte de ambas partes donde podemos intuir tratamientos similares en los temas de los que se ocupa la película, así como el uso de metáforas y símbolos dentro de su discurso fílmico.

² MONTERO PILA, L. (2012) *El mundo invisible de Hayao Miyazaki*, Barcelona: Dolmen, 20-36.

³ *Ibid.*, 21-22.

⁴ *Gaijines* la voz japonesa empleada para designar al extranjero, a las personas nacidas fuera de Japón. Sobre la terminología que los japoneses emplean para nombrar a los japoneses emigrantes y su vinculación con la cultura *manga* recomendamos la lectura de PÉREZ-GÓMEZ, M. A. (2016): «*Nikkei: la diáspora japonesa a través del cómic*» en LLUCH-PRATS, J; MARTÍNEZ, J y SOUTO, L. (eds.) *Las Batallas del cómic. Perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea*, Valencia: Diablotexto Digital, 284-298.

En esta propuesta nos proponemos indagar en los aspectos más significativos del lenguaje de ambos modos de hacer⁵, mediante el análisis del relato fílmico de *La tortuga roja*. Para ello, atenderemos a diferentes fuentes teóricas vinculándolas al propio análisis audiovisual basado en los modelos de análisis de E. H. Gombrich y Gonzalo Abril, mediante las que convendremos algunos de los ejes temáticos y claves estilísticas del estudio Ghibli. Una vez identificados, conectaremos las confluencias entre estas cuestiones y las propuestas por Dudok de Wita en *La tortuga roja*, acudiendo puntualmente a algunas de las producciones previas del animador holandés para vehicular las posibles sintonías dentro de su producción anterior. De este análisis, se deducen una serie de temas de corte universal como el amor, la vida, la muerte o la familia, donde tanto las narraciones de Ghibli como las de Dudok de Wit convergen, presentándose como alegatos frente a la sociedad capitalista y materialista actual.

Para abordar estas cuestiones nos centramos en este texto en aquellos aspectos principales que participan del relato de *La tortuga roja* tanto en los planos de la expresión como del contenido siguiendo la propuesta de Seymour Chatman⁶.

2. La convergencia creativa del estudio Ghibli y Michaël Dudok de Wit

No cabe duda que una de las cuestiones capitales cuando se produce una sinergia creativa en forma de coproducción fílmica, más allá de las posibilidades de rentabilidad industrial del producto cinematográfico, es el enriquecimiento artístico y técnico de las partes implicadas. En el caso de *La tortuga roja*, esto se inicia de la forma más tradicional: el productor conoce la obra del director y lo contacta para que genere una historia. La apuesta primera de Toshio Suzuki, productor ejecutivo del estudio Ghibli, responde a los intereses plásticos que tanto él como Miyazaki y Takahaka tienen hacia la obra de Dudok de Wit una vez que ven el corto *Father and Daughter*. Por tanto, esta toma de contacto obedece únicamente a criterios de selección artístico-creativos y no a necesidades de logística o de capital. De hecho, el mismo Suzuki afirmaba en una entrevista que el estudio japonés no tiene intención de comenzar a producir películas europeas sino que *La tortuga roja* era un caso especial⁷. Podemos inferir que de esta transacción cultural y creativa se solidifican ciertos matices comunes en las for-

⁵ Aunque el estudio Ghibli se haya conformado por numerosos integrantes (habiendo destacado las cabezas visibles anteriormente citadas), como equipo mantienen un universo y unas características estéticas y estilísticas más o menos constantes que hacen que sus productos (videoclips, películas, anuncios publicitarios o participación en videojuegos) pueda ser reconocible.

⁶ CHATMAN, S. (2013): *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid: Taurus, 41-42.

⁷ Ghibli no tiene intención de iniciar la producción de películas europeas [...] El caso de *La tortuga roja* de Michael Dudok de Wit es excepcional, porque su talento también lo es. Disponible en <https://generacionghibli.blogspot.com.es/2016/05/toshio-suzuki-no-me-sorprenderia-si.html> (última consulta 29/12/2017)

mas temáticas y creativas manifiestas en los relatos del estudio japonés y la animación de Dudok de Wit. Los matices siempre exceden los límites de los estudios con lo que, en esta propuesta, intentaremos ceñirnos a cinco ejes que han sido destacados desde la teoría (espacio académico) y la crítica (espacio de la opinión pública) como claves dentro del texto fílmico concreto que nos ocupa. Estos son: 1) el viaje como punto de partida y metáfora de la vida; 2) la búsqueda de una narrativa universal que impacte emocionalmente en todas las audiencias; 3) el uso de las pulsiones de vida y de muerte (*eros* y *thanatos*) en la articulación narrativa del relato; 4) la identificación de los hijos-niños como promesa de mejora y 5) el uso del cine sin diálogo como estrategia estética en la narración.

2.1. El viaje como punto de partida y metáfora de la vida

La tortuga roja parte de una premisa muy sencilla y básica. Un naufrago llega tras una virulenta tormenta a la playa de una isla remota, poblada apenas por un puñado de cangrejos, algunas aves y cañas de bambú. Al igual que ocurre con muchas de las obras del estudio Ghibli, y siguiendo la estructura clásica de las funciones que Vladimir Propp formulada en su *Morfología del cuento*, el detonante del relato deviene de un viaje y la llegada inesperada a un cierto lugar que desestabiliza al protagonista. Como Laura Montero-Pila sugiere, *[a]dormilado en la acomodada vida acomodaticia de la vida cotidiana, el despertar del héroe y de su primer y trascendental viaje se inicia, [...] con la ruptura de la rutina y la aparición de lo fantástico*⁸. Algunos de los filmes más emblemáticos de Ghibli son la separación y la partida el punto de ignición narrativo. Por ejemplo, en *Nicky, la aprendiz de bruja* (1989) la protagonista debe valerse por sí misma en el mundo abandonando el hogar familiar y viviendo en una ciudad desconocida para completar su formación; en *La princesa Mononoke* (1997) Ashitaka debe partir de su aldea hacia lo desconocido para encontrar la cura a su maldición; en *Recuerdos del ayer* (1991) la protagonista viaja de nuevo al pueblo de su infancia para redescubrirse o en *El viaje de Chihiro* (2001) el paso por el túnel de Chihiro con sus padres hacia el mundo mágico de los baños termales hacen que comience la peripecia de la protagonista. En la escasa filmografía de ficción de Dudok de Wit, únicamente encontramos esta idea en *Father and Daughter* cuando el padre abandona a su hija en la orilla y parte en una barcaza hacia un viaje del que nunca regresa. Sin embargo, la idea de la distancia sí que encuentra un curioso lugar en las producciones que Dudok de Wit realiza para el mundo de la publicidad. En muchos de sus anuncios para la empresa de telecomunicaciones AT&T la idea de la lejanía y el viaje subyace siendo los servicios que la marca ofrece la solución ante tal separación. Esta misma premisa aparece de manera evidente en otro de los anuncios que firma Dudok de Wit esta vez para la compañía aérea UnitedAirlines. En el *spot* vemos la progresión vital de un hombre desde que es niño hasta su madurez y cómo

⁸MONTERO-PILA, L. op. cit., 179.

llegado ese punto decide viajar por placer⁹ cuando antes lo hacía por trabajo, sin disfrutar del proceso.

La tortuga roja, por su parte, cumple perfectamente la premisa del viaje como detonante que hace aparecer *lo fantástico* tal y como se comentaba anteriormente. El naufrago llega a una isla donde las ensoñaciones y el hecho fantástico de la transformación de una tortuga gigante en una joven permitirán a Dudok de Wit desarrollar toda una oda a la vida. El viaje no solo sirve de excusa para iniciar el relato sino que en sí, constituye de modo metafórico, parte del periplo del protagonista que hace que al final de la historia éste (y sus acompañantes) sufran una transformación profunda. Toda la producción de Ghibli se basa en esta posibilidad de metamorfosis a través del viaje dentro del programa narrativo de los personajes, cumpliendo sus objetivos y transformándose al concluir el relato. Dentro de la producción "ghibliana", encontramos algunas transformaciones significativas como la de Chihiro que consigue recuperar su nombre, parte de sus recuerdos de infancia y a sus padres dando un paso hacia la madurez o la de Ashitaka cuando deshace su maldición y libera tanto el mundo de los hombres como el de la naturaleza del peligro inminente que les acechaba. En *El castillo ambulante* (2004), Howl y Sophie aceptan sus defectos y límites reconociéndose el uno a la otra y viceversa (incluso ambos sufren transformaciones físicas como el cambio de color del pelo y en último término, la recuperación del corazón y de su humanidad por parte de Howl). En *La tortuga roja*, este viaje vital del naufrago (y de la mujer-tortuga) los lleva a conocer y reconocer el mundo del que proviene cada uno, generando una versión mejorada de ambos a través de la concepción de su hijo.

2.2. La búsqueda de una narrativa universal

El éxito internacional de Ghibli como estudio de animación parte de una intención clara de generar narraciones basadas en el Modo de Representación Institucional (MRI) y la búsqueda de una conexión rica y no simplista entre las historias que generan y la audiencia a la que se dirige. El estudio Ghibli nació a principios de los años 80 con el objetivo de enfrentarse a las narraciones planas y básicas que se daban en la industria animada en el Japón de la época. Ghibli se plantea, de esta forma, como la alternativa a su "gran otro" en Occidente -los estudios Disney- distinguiéndose de las narraciones del emporio norteamericano a través de la construcción de personajes y de historias complejas. Donde en muchos de los relatos Disney encontramos claramente diferenciados los personajes en pares opuestos como "buenos" y "malos"; "virtuosos" y "deshonestos" o "bellos" y "feos" basados en una lógica binaria básica; en la narrativa de Ghibli todos los sujetos activos en la narración pueden traspasar la línea divisoria de esta representación bipolar, con independencia de su rol en la historia. Lo que hace que la animación de Ghibli aparezca como diferente es, por tanto, que revis-

⁹El anuncio puede verse íntegramente en <https://www.youtube.com/watch?v=nJk3Yj1CO4A> (última consulta el 15/10/2017).

te sus productos de capas de complejidad psicológica que ofrecen una densidad narrativa difícil de encontrar en otras historias animadas comerciales destinadas al público infantil y juvenil. Las narrativas del estudio nipón, aspiran de algún modo, a ejemplificar que lo positivo y lo negativo convive en los seres humanos simultáneamente y que depende de ellos, de las circunstancias y de su propia voluntad, declinar la balanza hacia uno u otro. Otra de las particularidades de las narraciones de Ghibli es que no necesariamente los personajes presentados como antagonistas son castigados al final de la historia. Así mismo, los personajes protagonistas (banderizos, en primer término, de los valores positivos) pueden no ver recompensadas la totalidad de sus necesidades o cumplidos la totalidad de sus objetivos. Así, ni uno ni otro rol, auspician un final estereotípico predestinado. En el texto de *La tortuga roja*, esta doble faz de la bondad y la crueldad que todos los seres poseen enarbolada en la producción de Ghibli no tarda en manifestarse. El protagonista intenta abandonar la isla una y otra vez construyendo con cañas de bambú una balsa. Sin embargo, y a pesar de que en cada envite la embarcación es más grande y compleja, el naufrago no consigue nunca su objetivo porque una gigantesca tortuga roja destruye el medio de transporte obligándolo a regresar a nado a la isla. Finalmente, tras varias jornadas de intentos fallidos, el naufrago intercepta a la tortuga en la orilla de la playa de la isla dejándola sobre su caparazón hasta que ésta muere. Los remordimientos sobrevenidos por la vida que gratuitamente ha robado hacen que el joven naufrago intente reanimar al galápago sin que éste reaccione. Entonces, de manera inesperada, ocurre el hecho maravilloso de la transfiguración de la tortuga en una mujer ante la incrédula mirada del protagonista. Cuando la joven despierta ambos reiniciarán su relación. La tortuga ya no es la que era (deja marchar su caparazón con el oleaje) y descubre al naufrago cómo vivir en armonía con la isla. Por su parte, el naufrago reproduce en su mente el momento en que agrade a la tortuga mostrando en su rostro el semblante afligido y los remordimientos. En ese instante se produce una transformación de ambos personajes. Por un lado, la evidente encarnación de la tortuga en joven (que implica tanto un cambio mental como físico) y por otro, el paso del naufrago de agente externo a habitante de la isla. Es decir, ambos abandonan su estatuto primario de *otro*. La tortuga se convierte en humana mientras que el naufrago comienza a convivir *con* la isla, aprovechando sus recursos infinitos, en una suerte de intercambio de papeles.

Para Víctor Navarro-Remesal, parte del éxito internacional de Ghibli se explica también porque *su ficción y narración abrazan con la misma transparencia los parámetros del cuento, la fantasía y la aventura*¹⁰. Este autor señala como características inherentes a la animación del Studio Ghibli su estilización de la realidad, mostrando la capacidad que la animación posee para representar mundos posibles basados en la realidad fenoménica. Además de esta cuestión fundamental en el discurso de Ghibli (rastreado en el total de sus producciones con independencia del tipo

¹⁰ NAVARRO-REMESAL, V. (2013): «Ni no Kuni: puentes ludonarrativos al Otro Mundo de Ghibli» en *Archivos de la Filмотeca* 72, 82.

de historia que narre), Navarro-Remesal apunta como claves estéticas de la animación del estudio japonés *lo artesanal y cuidado de su animación y lo colorido de sus pinturas: las formas suaves, de una gran plasticidad, los colores cálidos*¹¹. De manera concreta, en *La tortuga roja*, los elementos estilísticos de Ghibli afloran entremezclados con la estética animada de Dudok de Wit. La animación de Dudok de Wit es tradicional y sólo se permite la introducción del GI en elementos puntuales (como ocurre con la tortuga roja). El trazo cuidado de Dudok de Wit a tinta y lápiz se une a las tonalidades cálidas que colorean la isla y ofrecen al espectador una imagen íntima que obedece a la estética de muchos autores de cómic franco-belga de la escuela de la línea clara (como Hergé o Moebius) de los que Michael Dudok de Wit se ha declarado admirador. En este sentido, la representación minuciosa de la naturaleza es otro punto de unión entre ambos modos de realización. Si bien Dudok de Wit simplifica la representación humana hacia un canon icónico sintético, no hace igual en la representación de los elementos naturales presentes en la isla. Así, las tortugas, el resto de animales y de vegetación, se alejan de la iconicidad esquemática de los personajes humanos para acercarse a una representación figurativa naturalista. El estudio Ghibli, por su parte, ejecuta de igual modo esta lógica binaria de representación icónica y figuración naturalista. El ejemplo más evidente de la producción fílmica de Ghibli con respecto a esto podría ser *El viaje de Chihiro*, donde conviven numerosos seres con diferentes grados de iconicidad y realismo en el dibujo.

Existe, tanto en las narraciones de Dudok de Wit como en las de Ghibli, una intención de trascender el espacio y el tiempo, de sobreponerse al localismo y poner en valor el gran relato que toca y enmudece a la mayoría de la audiencia por su sencillez y su verdad. En *La tortuga roja* consideramos que esto se consigue de dos maneras. Por un lado, con la construcción visual del ambiente de la isla que nos traslada a otro mundo que, en sintonía con otras propuestas de Dudok de Wit, se manifiesta como universalista y atemporal. Los trabajos de ficción del animador holandés marcan de algún modo los lugares como ubicaciones occidentales con excepción de la abstracta y experimental *The Aroma of Tea*. A pesar de esto, en ninguna de sus propuestas se define, de una manera característica, el espacio en el que se desarrolla la acción. En *The Monk and the Fish* (1994) prácticamente el grueso de la acción tiene lugar en el borde de un estanque cualquiera donde el monje trata compulsivamente de pescar el pez. Por su parte, en *Father and Daughter* es la ribera de un humedal indeterminado geográficamente el lugar donde la hija espera el regreso del padre y donde el espectador observa todo el séquito que, a lo largo de la vida de la niña, deambulan en bicicleta por un espacio representado intencionadamente como lineal, marcando el trayecto del inicio y el fin de la vida. La voluntaria iconicidad con la que Michaël Dudok de Wit diseña sus personajes favorece además la identificación y empatía simultánea por parte del espectador. Dado el grado de síntesis del dibujo, cualquiera puede identificarse por la ausencia de rasgos caracteriológicos marcados. Finalmente, y conectado

¹¹ *Ibíd.*, 83.

con el siguiente punto a tratar, los relatos tanto de Dudok de Wit como del estudio Ghibli, tratan temas universales como el amor, la vida, la familia, la muerte, la identidad, la madurez..., que tienen que ver con el desarrollo vital de los individuos y que explora valores y conflictos que van más allá de lo territorial y cultural.

2.3. Eros y thanatos en el discurso fílmico de *La tortuga roja*

Todos los seres vivos del planeta nacen, crecen y en algún punto de sus vidas mueren. Esa verdad innegable e inmutable es la constante que atraviesa y aparece de manera continua en el relato de *La tortuga roja*. Desde los primeros minutos de la cinta encontramos cómo la vida y la muerte se vinculan. En la primera noche que el naufrago pasa en la isla observa la eclosión de unos huevos de tortuga y como los pequeños galápagos se aventuran al mar desde la orilla. Al día siguiente, las imágenes muestran cómo una de las pequeñas tortugas no ha conseguido el objetivo del gran azul y su cuerpo yace inerte en la orilla. Durante la exploración inicial de la isla, el naufrago se encuentra con un león marino que, pasadas unas secuencias en el metraje, aparecerá muerto haciendo que pueda aprovechar su piel para vestirse. En otro momento, Dudok de Wit nos muestra una araña a punto de devorar a una mosca que ha caído en su tela. Así, las peripecias del naufrago, en primera instancia; y del protagonista junto a la mujer-tortuga y el hijo de ambos con posterioridad, se irán alternando con ejemplos del ciclo vital de la naturaleza en un juego poético que confronta vida y muerte de manera continua. Como epítome de este juego entre el principio y el fin, hacia la mitad del filme un tsunami azota la isla donde la familia vive ya en armonía. Este hecho que desestabiliza la unidad familiar, nos mostrará una imagen emblemática y de una exquisita sutileza por parte de Dudok de Wit. Al principio del relato, cuando el naufrago construye sus embarcaciones para huir de esa isla-prisión en la que se ve obligado a habitar, llega un punto en que, extenuado, parece abandonar los deseos de vivir. En ese instante, Dudok de Wit utiliza la imagen de unas hormigas y un ciempiés gigante que caminan sobre el cuerpo tumbado del naufrago para poner de manifiesto el estado inminente de muerte en el que se encuentra el protagonista. Una vez superado el trance, y acomodado en su nuevo hogar junto a su compañera y su hijo, el ciempiés y las hormigas volverán a aparecer en el filme, pero esta vez como víctimas de la terrible ola que asola la isla. Aquí, Dudok de Wit ofrece al espectador una afirmación clara: todo lo que vive acaba muriendo, con independencia de su tamaño. La constante del paso de la vida resulta un tema ya tratado por el animador como se aprecia en *Father and Daughter*, donde se representan todas las etapas desde la infancia a la vejez de la protagonista. La unión entre la vida y la muerte aparece en el clímax narrativo del corto. La niña, convertida en una anciana ya, abandona su bicicleta en la orilla donde un día su padre le dijo adiós y recorre el humedal drenado y seco, hasta descubrir en silencio la barca en la que su padre partió, en medio de una nada sobrecogedora. Allí, la anciana se acurruca buscando el abrazo que nunca llegó para dormir eternamente. Entonces la anciana despierta y camina hacia alguien y a cada paso

rejuvenece un poco hasta que se encuentra con su padre y finalmente se funden en el abrazo que tanto anhelaba.

En *La tortuga roja*, la muerte también sobreviene al protagonista como parte de ese ciclo vital en el que la isla se encuentra envuelta. Una vez el hijo del naufrago y la mujer tortuga ha partido hacia un nuevo mundo, los progenitores continúan su vida en la isla. En apenas cuatro minutos el cineasta nos enseña el paso de la madurez del naufrago hacia su vejez y muerte, mirando la luna llena que lo observó la primera noche que pasó en aquel lugar, cuando soñaba con abandonarlo. Cuando el naufrago muere apaciblemente, la mujer-tortuga despierta y toma conciencia de que se ha quedado sola. Después de esto, la mujer vuelve a convertirse en tortuga y regresa al mar abandonando la isla y su amor sin dar ninguna otra explicación. Si Dudok de Wit planteaba un final algo menos amargo en *Father and Daughter*, en tanto que ofrecía el consuelo del reencuentro tras la muerte de los personajes, en *La tortuga roja* se despoja de cualquier bálsamo anímico para señalar, sin dramatismos eso sí, el final de la vida. No existe nada más. Ni moraleja, ni épica, ni reencuentro... sólo el sosiego de una vida plena y el desasosiego de un final del que ningún ser mortal escapa.

2.4. Los hijos como evolución y la naturaleza como eje narrativo

Una de las características de la filmografía del estudio Ghibli es el hecho de que sus protagonistas sean siempre niños –especialmente niñas¹²-. Aunque esta cuestión pueda justificarse únicamente por el hecho de tratarse de películas dirigidas a un público infantil-juvenil, lo cierto es que el arraigo de la infancia como promesa de un futuro mejor es una constante en muchos creadores japoneses dentro del manga y el anime. En cierto modo, los niños encarnan la supervivencia de la especie y aspiran a convertirse en versiones mejoradas de la sociedad. Así, Chihiro es más cauta que sus padres, Nausicaä más abierta de mente y menos beligerante, Ashitaka no tiene prejuicios, Arriety es más inquieta, libre y desprejuiciada... En definitiva, en la cinematografía de Ghibli se construye un discurso que se dirige a los más jóvenes cuyo mensaje busca *hacerles ver la infinitud de sus posibilidades para acabar con esas células malignas [...] los jóvenes de sus films serán los elementos que puedan erradicar este mal*¹³. De este modo, el niño que nace de la unión del naufrago y la mujer-tortuga aparece como una versión mejorada de ambos. El niño se relaciona de una manera mucho más natural e integral con la isla y con el entorno, como si hubiera obtenido todas las virtudes de cada una de las partes progenitoras. El hijo de ambos es el único que sale ileso del tsunami (su madre está herida en la pierna y su padre ha sido lanzado mar adentro al borde del ahogamiento). El joven nada con las tortugas como uno más y de hecho, serán estas las que lo ayuden a rescatar a su padre tras el incidente de la gran ola des-

¹² Sobre esto recomendamos la lectura del artículo de AGUADO, D. y MARTÍNEZ, P. (2016). Véase el apartado de referencias.

¹³ MONTERO-PILA, L. op. cit., 87.

structora y las que lo acompañen en su marcha de la isla hacia otro mundo desconocido. Así, aunque el hijo aparece como elemento disruptor del orden establecido, éste no se ejecuta de manera violenta, sino en una transición apacible donde aprovecha su vida en familia hasta que sus deseos por conocer el mundo que hay más allá de la isla lo impulsan a abandonar su hogar. En cierto modo, esta idea básica de “abandonar el nido”, por decirlo de algún modo, refuerza la lógica del paso de estado en los ciclos vitales de los seres vivos. En principio, las crías necesitan a sus progenitores pero cuando alcanzan autonomía y la edad adulta se marchan del lado de sus padres.

Aquí, conviene incluir, además, un tema que está presente de manera constante en *La tortuga roja* y que se manifiesta con fuerza en la filmografía del estudio Ghibli: la relación de la naturaleza y el ser humano. Según el discurso de Laura Montero, la producción de Ghibli (centrada en la figura de Hayao Miyazaki) se encuentra en sintonía con la propuesta del director de animación Frédérick Back que *concibe el cine como una herramienta para hacer comprender al hombre el mundo que le rodea*¹⁴. Así, uno de los ejes temáticos de *La tortuga roja* es la relación que mantiene el naufrago con la isla en tanto que naturaleza en estado puro y cómo las situaciones que vive en ella, incluida la transfiguración de la tortuga en mujer, hacen que su percepción de la misma cambie. La isla funciona como un no-lugar que carece de historicidad. Este sesgo convierte el espacio en una localización universal que no atiende a discriminaciones culturales. Es naturaleza en estado puro y de una sencillez que casi abruma al espectador. En esta isla acaba el naufrago tras la violenta tormenta que, se supone –ya que en el filme se omite– destruye su embarcación. Desde este detonante, se observa como el agua y el mar posee una función capital dentro de la narración, marcando de algún modo los momentos climáticos del relato. André Bazin, en su trabajo *¿Qué es el cine?*, comentaba acerca de la obra *El mundo del silencio* (1956), que la verdadera belleza de sus imágenes no radicaba únicamente en el registro de los fondos marinos sino que esas *imágenes pone[n] de manifiesto un magnetismo mucho más poderoso [...] porque son la realización de toda una mitología del agua [...] despierta en nosotros secretas, profundas e inmemoriales connivencias*¹⁵. Bajo esta lógica, no parece fortuito que en ese relato de un Robinson al uso que a priori parece *La tortuga roja*, el agua se presente simultáneamente como fuente de vida y de muerte. Por un lado, recordemos que el punto de partida de la película es el mar embravecido con gigantescas olas donde el protagonista apenas consigue mantenerse a flote y casi fallece. Por otro, el agua aparece como la única vía de escape de la isla así como la contenedora del sustento del que se alimenta el naufrago. El agua es además el medio en el que tanto la tortuga-mujer, como el naufrago y el hijo de ambos, utilizan para convivir en la isla.

En un primer instante, y obedeciendo a la premisa del héroe abyecto de su hogar, el naufrago sólo busca la manera de salir de la isla, de alejarse de ese confinamiento

¹⁴ *Ibíd.*, 109.

¹⁵ BAZIN, A. (2017): *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 54.

donde parece no haber nada más allá de unos simpáticos cangrejos y un bosque de cañas de bambú. Pero con el paso de los planos, Dudok de Wit se recrea en mostrar al espectador (ya que muchas de las imágenes aparecen como ajenas al protagonista) que la isla se encuentra preñada de vida y que existen muchas más posibilidades de las que se ven a simple vista. Al principio, la isla es la prisión de la que el náufrago ansía escapar y cuyos intentos de huida se encuentran limitados por la gran tortuga que destruye sus embarcaciones. Esta suerte de comportamiento casi compulsivo en la reiteración de la acción en búsqueda de un dominio de la naturaleza es algo que, de manera cómica, Dudok de Wit retrató en *The Monk and the Fish*. El monje intenta por todos los medios dominar el pez que nada y salta en el estanque llegando, incluso, a utilizar un arco para cazarlo. Cuando el monje encuentra la sintonía con el animal acuático -que Dudok coloca casi por obra de magia y de manera irreal- éste disfruta de los movimientos del pececillo y consigue, finalmente, apaciguar su estado obsesivo. En *La tortuga roja*, por su parte, veremos la transformación física y mental del náufrago que comienza a aprovechar los recursos naturales que la isla le brinda. El punto de inflexión de este proceso llegará cuando la tortuga se convierte en mujer y, finalmente, en su compañera. La mujer, dejará ir su caparazón con la marea y el náufrago hará lo mismo con la última embarcación que está construyendo. En una escena de reconocimiento mutuo, de toma de conciencia del *otro* y de *lo otro*, Dudok de Wit sitúa a la mujer-tortugade rodillas frente al joven en una elevación de arena que divide el mar en dos a la orilla de la isla. Una suerte de metáfora del lugar liminal que ambos personajes ocupan. De noche y en silencio, ella coge unos moluscos que abre ante la atenta mirada del náufrago. Él rememora la agresión hacia la tortuga y su crueldad al dejarla morir deshidratada. Ella le ofrece la comida y le da consuelo. Ambos han obrado en su propio beneficio, sin tener en cuenta al otro. La tortuga no permitiendo que el joven abandonara la isla, como si no quisiera estar sola o deseara darle una lección. El náufrago, atendiendo sólo a sus intereses sin observar qué había a su alrededor. Tras ese encuentro, es el momento de perdonar y seguir hacia adelante. La compenetración llega en la narración uniendo a ambos personajes en los dos medios que dominaban en un principio él (tierra) y ella (agua). Primero, en forma de danza marina, cuando ambos personajes nadan -aunque bien parece que vuelan- en un inmenso azul. Acto seguido, el realizador nos muestra ambos personajes caminando por el campo de hierba alta, dejando tras de sí el rastro de sus pisadas de manera paralela hasta que las dos líneas de los caminos de los personajes se unen en un abrazo. De nuevo, esta imagen poética conecta con la idea del trayecto y el viaje que han de recorrer los personajes. El siguiente plano nos enseña al pequeño retoño que ha nacido de su unión y que se relaciona casi simbióticamente con la naturaleza que puebla la isla. El pequeño es por tanto, un símbolo de la compenetración y el equilibrio que logran dos propuestas antagónicas a través de una actitud de acercamiento y perdón. Está claro que ninguno de los dos personajes son buenos, ni perfectos (hecho que, recordemos, es una constante en las narraciones de Ghibli) pero mediante la colaboración

de ambos consiguen algo bueno y perfecto, la promesa de un futuro mejor transfigurado en el hijo que corretea por la orilla de la isla.

2.5. Música y estética de lo silente

Edmund Burke en su trabajo *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* planteaba que *la vista no es el único órgano de la sensación por el cual puede producirse una pasión sublime*¹⁶. Efectivamente, para sobrecogernos, la vista no es imprescindible. Muchas veces se nos acelera el corazón antes de ver lo que ya oímos. El sonido, los ruidos y las voces ininteligibles pueden ofrecer ocasionalmente más intensidad dramática que cualquier imagen en pantalla. En el caso de *Dudok de Wit*, resulta una constante en su producción de ficción animada el hecho de que los personajes no dialoguen con palabras. Es decir, deliberadamente el animador holandés prescinde de la dimensión locucionaria de la comunicación.

En el primer borrador de guion que Michaël Dudok de Wit realizó del largometraje existían líneas de diálogo entre los personajes. Según sus propias declaraciones, con la intención de que hubiera empatía e identificación por parte del público. Finalmente, *La tortuga roja* se convierte en un filme de algo menos de 90 minutos donde no existe intercambio de palabras aunque sí existen gritos, risas, sonidos naturales y melodías que articulan el relato y estructuran su ritmo narrativo. Y consiguen, a veces -permitiéndonos el préstamo a Burke-, *subyugar el alma*¹⁷. Sin embargo, la ausencia de narradores implícitos o de diálogo hablado no disminuye la capacidad comunicativa ni de sus personajes ni de la historia para con el espectador. El sentido de que Dudok de Wit omite la oralidad en sus propuestas y en el caso concreto que nos ocupa en este ensayo puede venir marcada por varias cuestiones. De un lado, la propia poética que Dudok de Wit lleva a cabo en sus producciones animadas de ficción. Ninguna de ellas utiliza el lenguaje hablado para que sus personajes se expresen. En su defecto, el animador holandés juega con el propio medio, con lo gestual y mímico de los dibujos que cobran vida en sus trabajos a pesar de la sencillez de sus diseños. De otro, y atendiendo a lo que el texto fílmico de *La tortuga roja* muestra, existe una incapacidad de que los personajes se expresen en un idioma concreto. El náufrago, en primer término no tiene con quien hablar. Después, parece evidente que no pueda hablar con la mujer-tortuga reforzando esa idea de proveniencia de mundos dispares (ninguno de los dos ha aprendido el “lenguaje” o “habla” del otro). No obstante, el hecho de que ninguno de los personajes hable no quiere decir que no exista comunicación entre todos ellos. Las miradas, los juegos, los gestos (como el que la madre hace a su pequeño hijo indicándole que bucee, cuando éste cae en una poza) cobran un especial interés

¹⁶ BURKE, E. (1997). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Madrid: Tecnos, 62.

¹⁷ *Ibíd.*, 62.

en la transmisión de información de unos a otros. El hecho de que el cine -y más concretamente el cine de animación- tenga un fuerte carácter panóptico, hace que también facilite la comprensión de los pensamientos y el ánimo de los personajes. Dudok de Wit se valdrá en la película de la recreación de los sueños que los personajes tienen, para que el espectador comprenda los motivos que desencadenan actitudes en ellos y que los impulsan a realizar determinadas acciones. Tal es el caso del hijo que decide partir y abandonar la isla y a su familia tras soñar con una inmensa ola estática en la costa o los remordimientos que afloran en el naufrago al soñar que la tortuga a la que ha dejado morir se eleva dejándolo solo en la playa. La poética silente es algo inusual en la obra de Ghibli, de hecho, la base dialógica en los argumentos de sus películas suelen ser sólidos y ofrecer claves a la hora de seguir el relato. A pesar de ello, existen seres dentro del universo ficcional de Ghibli que basan su expresividad en lo gestual como el personaje de Kaonashi (Sin Cara), Haku en su forma de dragón o algunas de las deidades que pasan por los baños dentro del filme *El viaje de Chihiro*.

Cuando la película carece de diálogo y la poética fílmica se convierte en silente, los sonidos y la música cobran un protagonismo especial dentro del relato. En un sentido estructural, la banda sonora melódica de la película acompaña los momentos climáticos de la misma. A diferencia de *The Monk and the Fisho The Aroma of Tea* -donde la música era protagonista en el discurso fílmico, casi como si de un videoclip se tratara-, en *La tortuga roja* el uso de la melodía se economiza buscando una pauta de clímax narrativo y acentuando aún más la ausencia de oralidad intencionada del discurso. Gracias a esta constante de silencios, la interrupción de los mismos por sonidos de olas, gritos, gruñidos o el mecer de las hojas al viento, hace que en el momento en que los sonidos o la melodía aparecen, alerten de la importancia de la escena al espectador. Así, la música diegética (como la ensoñación del naufrago con el cuarteto de cuerda que toca a la orilla del mar) y extradiegética, funcionan como catalizadores de los puntos de giro narrativos por un simple juego de contrastes entre silencio y sonido.

3. Conclusiones

«El hombre tiende a oponerse a la muerte, a temerla y luchar contra ella, y esto es algo natural y saludable. Sin embargo, podemos a la vez comprender de manera bella e intuitiva que somos pura vida y que no necesitamos oponernos a la muerte. Espero que la película transmita este sentimiento»¹⁸

Las reiteraciones temáticas del estudio Ghibli y de la producción de Michaël Dudok de Wit quedan evidenciadas en la confluencia de ambos en el *filme* de *La tortuga*

¹⁸ Declaraciones de Michaël Dudok de Wit realizadas para la web especializada Fila Siete. Disponible en <https://filasiete.com/noticias/entrevistas-protagonistas/entrevista-a-michael-dudok-de-wit-director-de-la-tortuga-roja/> (última consulta 29/12/2017)

roja. A través de las convergencias de contenido y de estilo que hemos venido señalando se observa cómo *La tortuga roja* crea un espacio común donde las bases poéticas de Ghibli y de Dudok de Wit confluyen y se retroalimentan. Así, hemos indagado en la propuesta narrativa de Dudok de Wit puesta en relación con algunas de las obras de Ghibli destacando algunos de los ejes temáticos que claramente marcan el devenir narrativo de la película analizada. En lo referido al contenido del texto fílmico, la unión de ambas formas de crear se refleja además en la estética de la película. Tanto el estudio Ghibli como Dudok de Wit recurren a referencias gráficas muy esquemáticas en el planteamiento de los personajes a diferencia del tratamiento visual del resto de elementos (escenarios, fauna, flora...). De este modo, hemos identificado características similares en el uso de la estereotipia icónica que aproximan la forma de hacer de Ghibli y de Dudok de Wit. Así, la configuración visual del hijo del naufrago y la mujer-tortuga una vez ha crecido es idéntica a la construcción del naufrago salvo por el color del cabello. Donde el protagonista es moreno, el hijo tiene el pelo azafranado tal y como lo tiene su madre (clara reminiscencia al color rojo de la tortuga). La mujer-tortuga prácticamente tiene el mismo rostro del naufrago excepto por su larguísima cabellera. Sin embargo, Dudok de Wit se deleita en la creación de hojas, del detalle hiperrealista de las tortugas y su movimiento, la minuciosidad del compás de las patas del ciempiés o la riqueza tonal de la arena de la playa. La temporalidad en la película de animación que nos ocupa nos habla de un no-lugar y de un tiempo suspendido, donde lo fundamental es la representación de la esencia de la vida, articulándose así como un relato de marcado carácter universal. El propio Michaël Dudok de Wit afirma en una entrevista que en *La tortuga roja*

«...el tiempo también es circular. Las generaciones se suceden unas a otras. El niño tiene los mismos gestos que su padre, se sube a las mismas rocas y se expone a los mismos peligros. En el reino animal es otro ciclo distinto: el pez muerto alimenta a las moscas, que a su vez son alimento de las arañas, los cangrejos son cazados por las aves...»¹⁹

De este modo, la poética de *La tortuga roja* se manifiesta como una metáfora visual, cargada de matices y significados sutiles, con varias capas de lectura sobre la vida y la muerte, sobre la nostalgia de lo perdido y lo fortuito de los hallazgos. Una oda a la sencillez que se plantea como contrapunto de la dinámica capitalista voraz a la que la actual sociedad somete a sus ciudadanos.

¹⁹ Declaraciones de Michaël Dudok de Wit realizadas para la web especializada Fila Siete. Disponible en <https://filasiete.com/noticias/entrevistas-protagonistas/entrevista-a-michael-dudok-de-wit-director-de-la-tortuga-roja/> (última consulta 29/12/2017)

4. Referencias bibliográficas

- ABRIL, G. (2007): *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*. Madrid: Síntesis.
- AGUADO, D. y MARTÍNEZ, P. (2016): «El modelo femenino en Studio Ghibli: un análisis del papel de las mujeres en Hayao Miyazaki» en GÓMEZ, A. (ed.) *Japón y Occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro*, Sevilla: Aconcagua Libros, 203-212.
- BAZIN, A. (2017): *¿Qué es el cine? Madrid: Rialp*.
- BURKE, E. (1997): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Madrid: Tecnos.
- CHATMAN, S. (2013): *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid: Taurus.
- GARCÍA, F. Y RAJAS, M. (2011): *Narrativas Audiovisuales: el relato*, Madrid: Icono14.
- GARCÍA DE FRANCISCO, A. (2017): «La poesía animada de La tortuga roja llega a España» disponible en http://www.eldiario.es/cultura/poesia-animada-tortuga-llega-Espana_0_601240740.html (última consulta el 15/10/2017).
- GOMBRICH, E. H. (1981): «Image and Code: Scope and limits of conventionalism in pictorial representation», en STEINER, W. (coord.). *Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation*. Michigan: Michigan Studies in the Humanities, vol. 2, 11-42.
- MONTERO-PILA, L. (2012): *El mundo invisible de Hayao Miyazaki*, Barcelona: Dolmen.
- NAVARRO-REMESAL, V. (2013): «Ni no Kuni: puentes ludonarrativos al Otro Mundo de Ghibli» en *Archivos de la Filmoteca* 72, 77-90.
- PÉREZ-GÓMEZ, M. A. (2016): «Nikkei: la diáspora japonesa a través del cómic» en LLUCH-PRATS, J; MARTÍNEZ, J y SOUTO, L. (eds.) *Las Batallas del cómic. Perspectivas*.

METÁFORAS EN EL CINE DOCUMENTAL ARGENTINO SOBRE LA CRISIS DE 2001. CUATRO ESTUDIOS DE CASO

Teresa Álvarez Martín-Nieto

Universidad Complutense de Madrid
Email: sieteseptiembre@hotmail.com

Resumen

La entrada de Argentina en el siglo XXI coincidió con una de las crisis más graves de su historia. Este periodo del pasado reciente del país, conocido como crisis de 2001, ha sido altamente registrado por sus realizadores documentales. La presente comunicación cuenta de cómo lo han construido en sus trabajos. En concreto, se analizan distintas metáforas que surgen del análisis de un corpus de cuatro documentales relevantes: *Memoria del saqueo* (Fernando Solanas, 2004), *Caballos en la ciudad* (Ana Gershenson, 2006), *Mosconi* (Lorena Riposati, 2011) y *Vida en Falcon* (Jorge Gaggero, 2005).

Este texto parte de la idea de que las metáforas presentes en tales narraciones tienen un origen conceptual, a través del cual se organiza la experiencia histórica representada. Su argumentación está basada en los postulados de la lingüística cognitiva, para lo que se aplica la Teoría Integrada de la Metáfora Primaria. Se concluye que las metáforas han construido la crisis de 2001 en términos de oposición y la comparan con otros periodos del pasado argentino, que funcionan como modelos de rechazo o imitación.

Palabras clave

Metáforas- lingüística cognitiva- cine documental-Argentina-crisis 2001.

1. Introducción

Argentina dio la bienvenida al siglo XXI registrando una de sus crisis más graves¹. Este periodo coincidió con el incremento de la producción cinematográfica del país, especialmente de su vertiente documental². La elaboración de estas cintas respondió tanto a la incidencia que en la esfera pública del país supuso la descomposición del neoliberalismo, como al grado de adecuación que tuvo el documental en tanto reconocido dispositivo de representación de la realidad histórica. Unas cintas que se distinguieron por su capacidad de evocar y por ofrecer a los espectadores imágenes concretas sobre la crisis de 2001. Además, esas recreaciones respondieron al uso de un discurso fílmico específico que, a través de estructuras narrativas y formas cinematográficas concretas, las distinguió de otras películas coetáneas.

Esta comunicación aborda uno de los componentes del discurso fílmico utilizado por esas cintas: la metáfora. La presencia de esta figura es notable en los documentales argentinos que abordaron dicho contexto, aunque sus usos y funciones fueron más del mero adorno con el que dotar a estos relatos de dinamismo visual, es decir, de su dimensión estética. Por el contrario, la metáfora impregnó estos relatos, organizó los significados del pasado que proyectaron las imágenes y, a través de ellas, condicionó los pensamientos y acciones de los espectadores. Una figura, como aquí se defiende, que consolidó la condición del cine como medio legítimo de representación y de reconstrucción del pasado. Pero antes de pasar a analizarlas resulta necesario abordar algunos aspectos que inexorablemente van unidos a ella en el ámbito académico.

En primer lugar destaca el interés interdisciplinario que se ha desarrollado históricamente en torno a ella. Y es que en la evolución de este dispositivo se pueden destacar varios hitos históricos. El primero se ubica, cronológicamente, en el siglo IV a. C. y ha quedado personificado en la figura de Aristóteles, que ya en sus obras *Poética* y *Retórica* concebía la metáfora como un desplazamiento (Ricoeur, 2007). El segundo momento histórico clave se produce en los siglos XVIII y XIX, cuando comienza a desarrollarse su dimensión cognitiva, dejando de lado su carácter puramente estético. El tercer hito se produce entrado el siglo XX, años en los que la lingüística realiza las principales aportaciones en torno a la metáfora, a través de las aportaciones de

¹ Aunque sus síntomas se hicieron notar antes en el país, la crisis se extendió principalmente durante los años 2011 y 2002. Esta se materializó en la quiebra del modelo neoliberal que había gestionado política y económicamente el país durante el cuarto de siglo previo, la pérdida de la confianza de los ciudadanos en las instituciones y, entre otras manifestaciones, el resurgimiento de nuevos actores sociales en la esfera pública.

² El crecimiento exponencial en el número de producciones documentales es denominado, por algunos autores, como “boom documental”. En concreto, Irene Marrone justifica el aumento de la visibilidad y de la productividad del documental en Argentina a finales de la década de los años 90 como respuesta a un sistema hegemónico de ideas, instituciones y políticas, dada “la crisis de dominación y de estructuras concretas y simbólicas” que existía (Marrone, 2011: 11).

autores como Searle, Grice y Sperber y Wilson (Escandell Vidal, 2007). En esta corriente se buscaba ya desarrollar una teoría conceptual en torno a este mecanismo. No obstante, su aparición no tendrá lugar hasta 1980, con la publicación de *Metáforas de la vida cotidiana*³, de George Lakoff y Mark Johnson. En este libro se sostiene que la metáfora no es un adorno sino que tiene un origen conceptual a partir del cual se organiza el conocimiento del mundo. Esta propuesta ha sido objeto de modificaciones a lo largo de las últimas tres décadas, motivo por el que sus autores propusieron aunar los avances registrados en torno a la Teoría Integrada de la Metáfora Primaria⁴.

La extensión de los estudios sobre la dimensión conceptual permite contemplar, en segundo lugar, la posibilidad de aplicar las teorías de la lingüística cognitiva a la metáfora visual. Este dispositivo, a lo largo del siglo XX, ha sido objeto de análisis de diferentes teóricos interesados en el área audiovisual. Tales reflexiones se han centrado en confirmar la presencia de la metáfora en estos textos, donde se configura a través de distintos procedimientos de la realización (como la puesta en escena, el montaje o el encuadre). Sin embargo, son pocas las propuestas que analizan exclusivamente la dimensión conceptual de la metáfora en materiales de carácter audiovisual. Dentro de las mismas cabe destacar los trabajos de María Jesús Ortiz Díaz-Guerra (1999).

Por último, hay que inscribir a la metáfora en el debate sobre la configuración del relato histórico. En este sentido, a lo largo del siglo XX y fundamentalmente en sus últimas dos décadas, se incrementó la preocupación sobre la incidencia del lenguaje y de la narrativa en los trabajos de carácter histórico. Al respecto, uno de sus máximos exponentes, Hayden White (2003), sostiene que el relato sobre el pasado es una construcción que el historiador impone a los hechos, fabricación que se materializa a través del discurso que éste aplica, ya que todo texto histórico recibe información de un tropo (que puede ser una metáfora, una metonimia, una sinécdoque o una ironía). White justifica este procedimiento, ya que el historiador debe dotar de significado los datos que maneja, hacer comprensibles los hechos pasados a una audiencia determinada. Una tarea para la que se vale del uso del lenguaje figurativo. Asimismo, entre los historiadores que defienden la presencia de la metáfora en el relato histórico destaca Frank Ankersmit (2004), quien señala que esta se configura como un instrumento lingüístico a través del cual podemos organizar el conocimiento del mundo, probablemente el “más poderoso que tenemos a nuestra disposición para transformar la realidad en un mundo adaptable a las intenciones y propósitos humanos” (Ankersmit, 2004: 4). Ambas posiciones son compartidas por Robert A. Rosenstone (2012), cuyas reflexiones se centran en el ámbito de las representaciones históricas cinematográficas y, en concreto, en el carácter metafórico del lenguaje utilizado en este medio.

³ La misma considera que una metáfora es la representación de una cosa en términos de otra y divide las metáforas en tres tipos: estructurales, orientacionales y ontológicas.

⁴ Constituida, entre otras, por la Teoría Conceptual de la Metáfora y su perfeccionamiento en la Teoría de la Integración Conceptual, la Teoría de la Metáfora Primaria, la Teoría Neuronal y la Teoría de la Combinación (Lakoff y Johnson, 1999).

Así, afirma que el uso de la metáfora en el cine es uno de los caminos más utilizados para transmitir el pasado, dado que esta se encuentra cargada de significado, una condición necesaria para conocer la realidad histórica representada.

2. Metodología

Este texto tiene como objetivo analizar las metáforas visuales presentes en cuatro documentales que retratan algún aspecto de la crisis argentina de 2001 y determinar cómo estas figuras han construido dicha porción del pasado reciente del país. Para ello, se parte de la Teoría Integrada de la Metáfora Primaria que, como integrante de la lingüística cognitiva, entiende que estos instrumentos tienen un origen conceptual a partir del cual se organiza la experiencia histórica. Para hallar esa información, sus defensores defienden que la metáfora, que es percibida como el registro de una cosa en términos de otra, está compuesta de dos elementos: el dominio origen (mecanismo que presta sus conceptos) y el dominio destino (dispositivo que los recibe). En este sentido, Joseph Grady (2005) clasifica estas metáforas en dos grandes tipos: de correlación y de familiaridad. En las primeras, el dominio origen contiene una imagen que funciona como la representación cognitiva de experiencias sensoriales, siendo este universal y conteniendo un significado particular en nuestra interacción con el mundo. El dominio destino, por el contrario, carece de dicha imagen, ya que se trata de unidades cuyas funciones cognitivas son accesibles de manera consciente. En el lado opuesto se sitúan las metáforas de familiaridad, que se caracterizan por la proyección de una estructura de una imagen mental en otra. Por su parte, la clasificación metafórica de Charles Forceville (2016) distingue entre metáforas modales y multimodales. El primer tipo recoge las metáforas que se manifiestan en una única modalidad de información, como las verbales, visuales o auditivas. Por el contrario, las metáforas multimodales tienen lugar en varias modalidades de información, como son sucede en los casos de las audiovisuales o verbo-audiovisuales.

Los documentales analizados son *Memoria del saqueo* (2004), de Fernando Solanas; *Caballos en la ciudad* (2006), de Ana Gershenson; *Mosconi* (2011), de Lorena Riposati; y *Vida en Falcon* (2005), de Jorge Gaggero. La selección de los mismos responde, en primer lugar, a la extensión temática que el conjunto de estos trabajos abarca. Del mismo modo, se ha tenido en cuenta la relevancia de estos trabajos, a través de distintos factores, que han sido agrupados en torno a la difusión obtenida por los mismos (en televisión, festivales, estrenos comerciales, exhibición alternativa y/o Internet).

Memoria del saqueo fue presentado el 4 de febrero de 2004 en el Festival de Berlín. Un mes y medio después, el 18 de marzo, el documental se estrenó comercialmente en 11 salas de Argentina. En algunas de ellas permaneció en cartel hasta el 27 de mayo. Durante este periodo fue visto por 53.710 espectadores, según la consultora Ultracine. A la vez, la cinta participó en más de una veintena de festivales inter-

nacionales y fue exhibida en espacios alternativos, como asambleas populares, centros culturales y universidades. El 7 de septiembre de 2006 fue emitida en la televisión pública del país, proyección que fue repetida en el medio el 15 de mayo de 2007. Según la consultora Ibope, la primera emisión fue vista por 109.363 espectadores y la segunda por 156.786. En 2007 el documental fue emitido en el canal de TDT Encuentro, sin que se conozca su audiencia. En YouTube, la película registra más de 300.000 reproducciones.

Caballos en la ciudad tuvo su estreno comercial en los cines porteños Palais de Glace y Tita Merello, el 2 de noviembre de 2007. Permaneció en sus programaciones durante un mes. También fue emitida en Canal 7, el 27 de noviembre de 2008, donde fue vista por 129.687 espectadores. El canal público de TDT Incaa tv, que tampoco proporciona datos de audiencia, lo ha emitido desde su puesta en marcha en 2011 en más de una veintena de ocasiones. Anteriormente había sido proyectada en la Berlinale y en otros festivales internacionales.

Mosconi fue estrenada comercialmente el 18 de agosto de 2011 en los cines Cosmos y Gaumont de Buenos Aires. En ambos espacios la película fue exhibida durante dos semanas, periodo durante el que fue vista por 487 espectadores. Un año más tarde, en 2012, fue emitida siete veces en Incaa tv. El documental ha formado parte de la exhibición alternativa argentina, siendo proyectado tanto en jornadas de cine de instituciones culturales del país como en festivales de cine nacionales.

Vida en Falcon se estrenó comercialmente el 2 de noviembre de 2005. Fue exhibida en los cines Cosmos y Malba hasta el 28 de diciembre de ese año. En esas semanas la película fue vista por 3.500 espectadores, según el director del documental. El 7 de diciembre de 2006 la película se emitió en Canal 7 y fue vista por 128.720 espectadores. La cinta fue exhibida en el Bafici de 2005 y las ediciones de los festivales de cine de ese año de Biarritz, Viena, París y Londres. También generó un circuito propio de difusión alternativa, siendo sobre todo proyectada en retrospectivas sobre la crisis de 2001.

La presencia de metáforas en estos cuatro documentales es desigual. Así, existen casos donde esta figura cuenta con un peso importante, tanto por su carácter cuantitativo y repetitivo, como por su diversidad semántica. Por el contrario, las metáforas son escasas, aunque no por ello poco importantes a nivel interpretativo, en otros ejemplos. Este desequilibrio explica que en este texto se haya optado por mostrar las figuras que sintetizan con mayor precisión la construcción de la crisis argentina de 2001. Este matiz determina, por tanto, porqué se reproduce un mayor detalle de análisis en unos documentales y menor en otros.

3. Resultados

3.1. *Memoria del saqueo*

Estructurado a modo de ensayo, este documental reflexiona sobre las causas y consecuencias de la crisis de 2001. En él, las metáforas construyen a través de oposiciones una relación de causalidad, connotando en distintas direcciones a los que considera sus responsables y víctimas. Entre los primeros se señala al poder económico, político y judicial. Estos personajes son representados sobre todo a través de la metonimia EL LUGAR POR LA INSTITUCIÓN, construcción que se lleva a cabo mediante la proyección de imágenes de edificios del centro económico y financiero de Buenos Aires, de la Casa Rosada, de varios ministerios y de la sede de la Corte Suprema de Justicia. De igual modo, también son construidos a través de metáforas ontológicas de personificación, como LO MALO ES OSCURO, para lo que se hace uso de fotografías e imágenes de archivo de los gestores de tales instituciones. Por su parte, la metonimia EL LUGAR POR EL ACONTECIMIENTO funciona como dispositivo de construcción de las víctimas. El último recurso facilita el surgimiento de nuevas metáforas, como LAS CIRCUNSTANCIAS SON CLIMA, metáfora visual de correlación que representa las consecuencias económicas del neoliberalismo. Para ello se hace hincapié en el espacio que explica la desindustrialización y el adelgazamiento del tejido productivo del país que trajo la apertura de la economía a partir de 1976 y, especialmente, la convertibilidad (1991). Así, el relato proyecta largos *travellingsy* panorámicas de calles repletas de locales vacíos, de interiores de fábricas abandonadas y, fundamentalmente, del puerto de Buenos Aires con escasa actividad. La metáfora se genera a través de la puesta en escena, pues las situaciones enunciadas se registran en entornos con unas condiciones climatológicas adversas y escasa proyección de luz, vinculando la crisis con las malas épocas y el peligro. Unas estrategias que también se utilizan para representar la pobreza y la desnutrición, acentuadas por la crisis. En estos casos, el documental proyecta varias secuencias en una villa de La Matanza, inundada por las lluvias, donde el mal tiempo refleja la situación de los habitantes de este lugar, también adversa.

Esta inclinación por parte del documental puede hacer pensar que el relato se vale de las estrategias para representar a los responsables y a las víctimas de la crisis. Sin embargo, ambos tipos de figuras se configuran a partir de una relación de oposición, por lo que se proyectan nuevas metáforas que acentúan tal diferenciación. EXISTIR ES SER VISIBLE y LUZ ES VIDA funcionan en este sentido. La primera establece una correlación entre la conciencia que existe sobre determinados sujetos y su presencia en el campo de visión. Así, el documental se encarga de traer al primer plano, a través de un zoom largo de alejamiento aplicado sobre un vertedero, las bolsas de pobreza existentes en Tucumán. Esta condición se ve reforzada por la segunda metáfora, que en este trabajo se constata en el momento elegido para tomar las imágenes, a plena luz del día, denunciando con ellas que la pobreza en el país es un problema

latente. En paralelo, la crisis originó también la aparición de nuevos movimientos sociales, resistencias al neoliberalismo con las que terminamos esta parte del análisis. Es el caso del movimiento piquetero, que surge como consecuencia del incremento de la desocupación en el país a lo largo de los años 90. Esta resistencia se genera a partir de la metáfora visual de correlación LO BUENO ES ARRIBA, que le otorga una orientación elevada. La misma se configura a través de la aplicación de un plano general contrapicado, que personifica al movimiento de desocupados en las figuras de tres ex trabajadores de YPF en Cutral Co, provincia de Neuquén, donde tuvieron lugar los primeros cortes de ruta que dieron origen al movimiento, connotándolos positivamente.

3.2. Caballos en la ciudad

Este documental reproduce seis historias de vida de uno de los símbolos de la crisis de 2001: Los cartoneros. Presionados por el desempleo y las necesidades de subsistencia, estos ciudadanos reflejaron, a través de su actividad recolectora de desechos, la decadencia del país. Las representaciones metafóricas en este caso se encuentran desde los títulos de crédito que dan inicio a la narración. El paratexto⁵ construye, a través de la yuxtaposición y combinación de fotografías en detalle del trabajo de los cartoneros y distintas obras de arte, las metáforas visuales de correlación SIMILITUD ES PROXIMIDAD y SIMILITUD ES ALIENACIÓN. La primera se configura a partir de la yuxtaposición de planos, cercanía que asocia la actividad cartonera con la artística. La segunda surge de la agrupación de los elementos que contienen las imágenes, pues presentan características parecidas, como la forma, color o tejidos. Como ejemplo destaca el plano que muestra un detalle de la obra de El Bosco *Las tentaciones de San Antonio*, que reproduce los pies de un patinador sobre hielo; y la imagen siguiente, también los pies de un cartonero y las pezuñas de su yegua. Para conocer el significado de la metáfora⁶ hay que acceder a la simbología de la obra de este artista. En ella, la presencia del hielo bajo los pies del patinador indica fragilidad, ya que este se encuentra sobre una superficie que tiene falsa capacidad de sustentación y puede romperse en cualquier momento (Peñalver, 1999). Esta vulnerabilidad y de antigüedad del fenómeno se traslada a la imagen que representa al cartonero y cobrará total sentido secuencias después, cuando se revela que los pies pertenecen a un niño que mantiene así a su familia.

Estas figuras también son utilizadas para construir un perfil-tipo de los cartoneros. En primer lugar, a través de los intertítulos, donde aparece la metáfora visual de correlación PERIFÉRICO ES POCO IMPORTANTE, que asocia la posición geográfica

⁵ A juicio de Genette, se trata de aquellos recursos a través de los cuales se da forma a una determinada obra.

⁶ Según la Teoría Integrada de la Metáfora Primaria en este caso nos referimos a un subtipo de metáfora, la sinécdoque, pues se representa la parte por el todo: los pies por el sujeto.

fica de protagonistas con la falta de acceso o control sobre los objetos o situaciones que se les presentan. La metáfora se materializa a través de la representación gráfica de su lugar de residencia, Lanús, que se encuentra alejado de la ciudad y separado por el Riachuelo, límite sociopolítico que constata la condición periférica de estos y, por tanto, poco importante. Las metáforas visuales de correlación ESTAR CONTROLADO ES ABAJO e IMPORTANCIA ES VOLUMEN también funcionan en este sentido. La primera se configura con el uso de un plano picado de los cartoneros desde el Puente Uruburu cuando estos acceden a Buenos Aires. El mecanismo les otorga una orientación espacial negativa, ya que esta señala de manera implícita la carencia de control que tienen sobre su vida. Idéntica condición constata la segunda metáfora, en las mismas imágenes, la cual asocia el tamaño de los sujetos y el valor que supone su interacción con ellos, en este caso insignificante, ya que aparecen reducidos. Por último, los cartoneros también son construidos como una clase social que carga con los lastres del neoliberalismo. Tal representación se produce a través de la metáfora visual de correlación EL CUERPO ES UN CONTENEDOR (F10), que concibe el cuerpo como un espacio delimitado por un constituyente. En este caso el constituyente es el modelo neoliberal que personifica el ex presidente Carlos Menem, condición que queda reflejada en la indumentaria de uno de los cartoneros más jóvenes, que viste una camiseta en la que puede leerse “Menem Presidente 95” en alusión a la campaña de 1995 en la que este fue reelegido presidente de la República.

3.3. *Mosconi*

Las resistencias populares al neoliberalismo tuvieron en el movimiento piquetero⁷ a uno de sus principales exponentes. La agrupación constituida en Mosconi fue una de las más tempranas y significativas, experiencia que expone este documental. En él, las metáforas perfilan a sus sujetos, reconstruyen históricamente el recorrido de esta experiencia piquetera, bajo la denominación Unión de Trabajadores Desocupados (UTD); y retratan a los responsables de su situación. En cuanto a la caracterización de los sujetos de la crisis, las metáforas que se construyen son LAS CIRCUNSTANCIAS SON LUGARES y EL CUERPO ES UN CONTENEDOR para representarlos. La primera metáfora se configura a través de la puesta en escena y, en particular, mientras uno de los dirigentes de la UTD explica las funciones de la organización. Durante sus declaraciones en over, la cámara capta la oficina donde trabaja, en cuyas paredes cuelgan mensajes de sus familiares, y hace coincidir su rostro con uno de ellos, que reza: “Papá, te quiero con mi corazón”. La metáfora asocia en un mismo lugar al sujeto y situación personal, esto es, las motivaciones familiares por las que forma parte del movimiento de desocupados. La segunda se plantea a

⁷ El mismo surgió a finales de la década de los 90, consecuencia de la escalada del desempleo en el país, especialmente en el sector público y entre los ex trabajadores de empresas que habían sido privatizadas los años anteriores, y tuvo en el corte de ruta su principal rasgo identitario.

través del montaje, con imágenes de archivo de 1989 donde el entonces presidente, Carlos Menem, anuncia la privatización de las principales empresas públicas del país; y el plano yuxtapuesto muestra el rostro de otro de los desocupados que protagonizan el documental. La metáfora se crea a partir de esta última imagen, pues refleja en el rostro del desocupado el destino de las políticas neoliberales anunciadas previamente y, concretamente, la privatización de empresas como YPF, en la que trabajaba.

La reconstrucción del movimiento de desocupados se produce a través de separadores que, a modo de animaciones, introducen las distintas etapas históricas de la localidad y la evolución de esta organización. La primera de ellas expone el hallazgo de yacimientos petrolíferos en el lugar, el nacimiento de YPF y los beneficios que esta empresa generó entre los habitantes de la localidad. La misma se representa a través de la metáfora visual de correlación LO BUENO ES LUMINOSO, pues las animaciones se reproducen sobre fondos blancos a los que se ha aplicado un filtro de luz. A continuación tiene lugar la etapa privatizadora, que se representa bajo la metáfora LA NATURALEZA DE UNA ENTIDAD ES SU FORMA en alusión al cambio de propiedad de YPF y la llegada de capital privado a la localidad. En este sentido, los grupos económicos que comenzaron a gestionar los recursos naturales de la provincia son representados como aves de rapiña de color negro cuyo paso por la localidad deja un espacio devastado. La tercera animación representa el surgimiento del movimiento piquetero, consecuencia de la desocupación que ha crecido en la localidad por la privatización del petróleo, y la aparición de los primeros cortes de ruta. En este caso las animaciones proyectan la metáfora EL FUEGO ES VIDA, en alusión a la situación que atraviesan los vecinos de Mosconi mientras estos comienzan a organizarse, que queda reflejada con el protagonismo del negro en las imágenes y la aparición de los primeros cortes de ruta a través del fuego, sinónimo de la vida del movimiento.

3.4. *Vida en Falcon*

Este documental registra los cambios que la crisis de 2001 generó en la clase media argentina. Lo hace a través de dos historias concretas: la de Luis y Orlando, que viven en un Ford Falcon. El primero acaba de adquirir el coche y se ve obligado a hacer de él su lugar de residencia, tras empeorar su situación económica, de la que el espectador poca información más llega a conocer. El segundo ha institucionalizado esta situación, pues reside en el automóvil desde hace varios años, tras perder la casa en la que vivía y el taxi en el que trabajaba. Los dos representan la movilidad descendente que la crisis provocó en la clase media de este país, la cual vio adelgazar su poder adquisitivo. Movilidad descendente que el documental registra, tanto física como simbólicamente. La primera característica queda patente a través de la vida nómada de los protagonistas del documental, que han pasado de residir en lugares cómodos y confortables a hacerlo en coches destartados, en los que duermen, comen y se rela-

cionan con el resto de los vecinos del barrio. La segunda se remite a las connotaciones que van adheridas al vehículo que poseen. Emblema del capitalismo y consumismo, pero sobre todo signo de progreso, desarrollo y bienestar, el Ford Falcon se adscribe a un periodo histórico concreto la historia de este país: los años 70, fecha en que se inicia el modelo neoliberal. Una correlación que impregnaba a este momento del pasado y a los propietarios de este coche de tales rasgos, aparentemente positivos.

En este sentido, la metonimia EL OBJETO POR EL USUARIO representa a través de los coches de los protagonistas los cambios que la crisis provocó en la clase media argentina. También expone el devenir histórico de este estrato social y señala las consecuencias que el neoliberalismo generó en el país. Para ello, refuerza su argumento utilizando un anuncio de los años 70 como dispositivo de apertura y cierre del documental, con el que quedan cuestionados los beneficios del coche, que pasó de ser un signo de progreso en los años 70, a convertirse en objeto de contención.

4. Conclusiones

Las metáforas analizadas han construido la crisis de 2001 argentina en términos de oposición, focalizando a sus responsables y a sus víctimas y posicionando los relatos a favor de estas últimas. Asimismo, han comparado la crisis de 2001 con otros momentos del pasado de este país, temporalidad con la que se dota a los distintos espacios como modelos políticos y económicos de imitación y de rechazo.

En relación a la información que proyectan sus dominios, a través de las metáforas insertadas se ha produce una personificación de los responsables de la crisis. A estos no solo se les acusa de diseñar y aplicar el neoliberalismo en Argentina. También son mostrados como los depositarios de la crisis de representación que esta atravesaba, cuyas demandas de cambio se materializaron a través del voto, primero, y con el estallido popular de diciembre de 2001, después.

En el lado opuesto se sitúan los depositarios de las consecuencias de la crisis y víctimas del neoliberalismo. Estas representaciones se distinguen por subrayar la condición de desocupados, empobrecidos y excluidos de los sujetos que protagonizan los documentales, esforzándose por proyectarlos como personajes subordinados a las pautas que les marcan el Estado y el mercado. Unas construcciones, no obstante, que hacen hincapié casi siempre en mostrar la desigualdad que padecen los protagonistas en tanto circunstancia producto de la coyuntura de crisis. Para ello, se opta por darles una visibilidad y por posicionarse a favor de las acciones que llevan a cabo, proyectando las resistencias populares que integran.

En paralelo, las metáforas funcionan como herramientas para comparar la crisis con otros periodos del pasado argentino. En esta línea, se inclinan en enfatizar los éxitos del modelo económico basado en el intervencionismo estatal, desarrollado en la primera mitad del siglo XX y continuado hasta la apertura de la economía que trajo el neoliberalismo. Este es el modelo a rechazar. Tal postura queda reflejada metonímicamente a través de la crítica que se hace de la movilidad descendente de la clase media del país registrada durante el periodo en que se aplicó, así como en el negativo devenir de los integrantes de las clases populares. Este paralelismo es muy evidente en la representación del puente Uriburu. Unaedificación, levantada durante el primer Peronismo, que traslada al espectador a aquellos tiempos, vinculados con bonanza y el desarrollo argentino, a la vez que contrapone el periodo histórico en el que se construyó el puente con el tiempo presente del relato, señalándolo implícitamente como modelo a seguir.

5. Referencias bibliográficas

- ANKERSMIT, F. (2004): *Historia y tropología. Ascenso y caída de la metáfora*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BALLENT, A. (2005): *La ciudad peronista: vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*, 2005, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- ESCANDELL VIDAL, M. V. (2006): *Introducción a la pragmática*, Madrid, Ariel Lingüística.
- FORCEVILLE, C. (2016): «*Visual and multimodal metaphor in film: charting the field*», *Embodied metaphors in Film, Television and Video Games: Cognitive Approaches*, London Routledge, 17-32.
- GENETTE, G. (1989): *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- GORELIK, A. (2004): *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, Siglo XXI editores.
- GRADY, J. (2005): «Primary metaphors as inputs to conceptual integration», *Journal of pragmatics*, 37, Washington, 1595-1614.
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M. (1990): *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra.
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M. (1999): *Philosophy in the flesh. The embodied mind and its challenge to western thought*, Nueva York, Basic books.
- ORTIZ DÍAZ-GUERRA, M. J. (1999): *La metáfora visual incorporada: aplicación de la teoría integrada de la metáfora primaria a un corpus audiovisual*, Tesis doctoral inédita.
- PEÑALVER, L. (1999): *Los monstruos de El Bosco*, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- RICOEUR, P. (2007): *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México, Siglo XXI editores.
- ROSENSTONE, R. A. (2012): *Film on history, history on film*, Essex, Longman.
- SARLO, B. (2009): *La ciudad vista*, Buenos Aires, Siglo XXI editores.
- SVAMPA, M.S. (2002): *Movimientos sociales en la Argentina de hoy. Piquetes y asambleas. Tres estudios de caso*, Buenos Aires, CEDES.
- WHITE, H (2003): *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, Buenos Aires, Paidós.

**"AN / UNA PASTELERÍA EN TOKIO" DE
NAOMI KAWASE:
LA VEJEZ COMO REGENERACIÓN DE LA ENFERMEDAD - LA
ESTÉTICA COMO REGENERACIÓN DE LA ÉTICA**

António Júlio Andrade Rebelo

Traducción al castellano: Sofia Cid
Institución: Escola Secundária Rainha Santa Isabel, Estremoz/ PRAXIS - Centro de
Filosofía, Política e Cultura/ Universidade de Évora – Portugal
a26rebelo@gmail.com

Resumen

Esta comunicación está estructurada mediante tres marcos: Un marco introductorio y dos marcos de reflexión. El marco introductorio tiene como misión señalar el poder que la imagen fílmica puede causar en la ocurrencia de nuestras emociones. En el primer marco reflexivo, queremos reconocer el modo como un contexto estético puede contener en sí y determinar, por la belleza de las imágenes, intenciones éticas. En el segundo marco reflexivo, centrado solamente en la película, es importante afirmar que la enfermedad fue saludablemente encubierta por la vejez como manera de presentar la dignidad humana. Sólo que la vejez fue irremediabilmente vencida por la enfermedad. Sin embargo, la grandeza de la vejez es engrandecida en el retorno a la presencia dominante de la naturaleza. Con el *happy end* de la película todo se recompone, atestiguando que, en esa unión concebida de cultura y naturaleza, atravesada por una afectiva mirada sobre la vejez, está la posibilidad de redención.

Palabras clave: Kawase, cinema, filosofía, estética, ética.

La delicadeza de las películas de Naomi Kawase, particularmente en *An / Una Pastelería en Tokio*, demuestra que el cine puede sentirse antes de pensarse. Ese hilo de ideas se declara como una extensión animada, inicialmente por la estética y que depende a sobrepasarla en un horizonte de instauración de una ética.

Cuadro introductorio

La absoluta claridad de las películas de Naomi Kawase que nos envuelve y enterece, muestra que el cine puede sentirse antes de pensarse. Pero ese pensar, aceptando desde el primer minuto el sentir como una hipótesis inevitable y sorprendente, se asume como una extensión vivida en una experiencia estética significativa, que tiende a canalizarla hacia una esfera donde valores de orden ético están presentes.

Previamente, y en lo que se refiere al sentir, momento de radical apertura y de todo lo que traza el primer contacto con la película, significa tan sólo que somos capturados emocionalmente por las imágenes. Esta situación, pareciendo simple, nos remite a un universo de difícil comprensión en cuanto a lo que pasa interiormente en nosotros. Así, el cuadro introductorio de esta comunicación gira alrededor del poder que la imagen fílmica puede causar en el acontecimiento de las emociones. ¿Cómo nos emocionan las imágenes? ¿Qué es lo que tienen para ello? ¿Qué significa en rigor emocionarse con imágenes? ¿Cómo se identifica ese momento y cuál es su alcance?

No son propiamente las emociones que son despiertas en nosotros en un primer contacto con las imágenes fílmicas. De hecho, son las sensaciones, en el marco de los mecanismos psicofisiológicos causados por los efectos de las imágenes que emanan de los órganos sensoriales y que luego abren el recorrido emocional hacia la situación de nuestra agitación interna.

Según Vanoye, citado por Aumont, el cine proporciona al espectador dos tipos de emociones (Aumont, 2009: 89). Las llamadas "fuertes", que causan alerta, sorpresa, miedo o novedad, estando vinculadas a una especie de necesidad de supervivencia ante las situaciones desagradables vividas por las personas en el disgusto de su cotidiano. En estas, y según el investigador francés, hay un bloqueo emocional, una alienación, ya que se trata de una no interiorización, sino de una banal visualidad consumista y superficial sobre lo que se percibe en el inmediato visible. En el segundo caso, estamos ante un tipo de emociones que obliga a cada uno a volverse sobre sí mismo, en un proceso de búsqueda de identificación y sentido, haciendo puentes hacia la vida real, a través del surgimiento, y cito «[...] *De la tristeza, del afecto, del deseo y del rechazo*» (Ibid., 89). Este impacto de emociones en cada espectador origina una interiorización con el reavivar de disposiciones que, siendo vividas en el interior de la película, son transpuestas a la experiencia de cada uno. Se acciona, así, un activo recuerdo que, aunque nunca pueda corresponder a la realidad efectiva y pasada, crea otra realidad complementaria que se convierte en nuestra parte integrante. Además, las situaciones subjetivas vividas emocionalmente en la realidad efectiva y pasada pueden encontrar en la película, en ese momento de participación imaginaria intensa, un modo en el que el espectador pueda mejor gestionar sus emociones al acceder a un dominio más completo, compuesto por la unión del real cercano y del ficticio distante.

Por eso, las imágenes fílmicas nos emocionan si no están codificadas, encubiertas, disimuladas sino transparentes, fuertes, penetrantes. También nos emocionan si

visan la autenticidad de la comunicación, construida sobre la base de lo que está verdaderamente vivo en el interior esculpido de la imagen fílmica: los espacios, los objetos, los personajes, la narrativa.

Cada momento de la película, en este segundo enfoque a las emociones, se convierte en un contexto para el reencuentro, para un viaje a la memoria que se actualiza en ese acto presente y propiciador de una reflexión a extenderse más allá de la película como una ganancia.

De esta forma, adquiere pleno sentido la expresión sentir la película antes de pensarla, consciente de que esa es la mejor alternativa elegida para verla. Por lo tanto, es necesario tener en ella una experiencia emocional orientada no para la supervivencia del espectador frente al mundo donde se inserta, sino para el reencuentro de éste con su vida personal y social, en una prolongación de una vivencia no alejada, pero integradora, permitiendo así al cine añadir sentido.

Primer marco reflexivo

Con las imágenes surge una belleza inmanente que está en el recorte de los personajes y en las configuraciones exteriores que reconocen la naturaleza. Por eso - y tras una breve referencia sobre el cine sentido antes de ser pensado -, el primer marco a tratar en esta comunicación habla del modo como un contexto estético, vinculado a las imágenes en movimiento ininterrumpido, puede contemplar en sí, por intermedio de la belleza expuesta, propósitos éticos. Esto significa que lo humano está en el centro, expandiéndose en la película hacia una cierta intencionalidad ideológica. Este propósito, que todavía es de ampliación del espacio circular admitido como centro, pretende revelar que sólo somos cultura en esta estrecha concordancia con la naturaleza y no en el aguerrido acto conducido de desarmonía hacia ésta. No es posible, pues, comprender a lo humano excepto en una relación estrecha, minuciosa y cuidadosa, traducida en una vivencia sumida en la naturaleza. De ahí que la sabiduría de lo humano no se agota en sí mismo, por el contrario, es difundida y aprehendida en una conexión cósmica.

En este sentido, y si retomamos la propuesta de Wittgenstein aludida en la difícil proposición 6.421, del *Tractatus* «[...] (*La Ética y la Estética son Uno*)» (Wittgenstein, 1987: 138), alejándonos, sin embargo, de una interpretación balizada al universo de la lógica, empezamos desde luego por admitir que, hay una innegable y relevante proximidad valorativa que merece ser señalada. Estamos ante la construcción de lo humano donde ambos valores cohabitan en las preocupaciones, expectativas y resoluciones comunes inherentes a nuestra condición. Podemos entonces hablar de una convergencia, cuyo resultado al final podrá ser la auténtica identidad. Es decir, bello y bien, en un recorrido existencial, pueden fundirse en la realización humana, siempre que ésta se eleva y manifiesta una complacencia desinteresada, abierta, tolerante, solidaria y universal. En este marco, la estética es una predisposición libre para acoger

la belleza del mundo, un entorno expresivo que nos remite a una satisfacción genuina y que nos lanza hacia un dominio de comunión de la felicidad; la ética, a su vez, nos permite observar y trabajar el mundo en un horizonte de esperanza, como un lugar posible para la concreción de la libertad, de la justicia y de la solidaridad.

Esta identidad inicial en el campo de las finalidades a alcanzar, sin embargo, se desarrolla mediante una serialización. Debemos admitir la idea, y para el cumplimiento de ese designio humano, de que la estética puede servir a los intentos de la ética. En realidad, estamos ante un panel valorativo que posee en sí y por esencia diferencias conceptuales. Todos sabemos lo que se cuestiona, desde el punto de vista teórico, en la raíz conceptual de cada uno de los dominios. En síntesis, en la estética todo gira en torno a lo bello; en la ética, a su vez, todo gira en torno al bien. Dos nociones ancestrales que forman parte del vocabulario esencial de la tradición filosófica y que hacen un recorrido interpretativo identitario, definiendo, sin embargo, cada una de ellas a lo largo de esa misma tradición de modos diferenciados. Además de reconocer muchas veces el diálogo entre las dos nociones, podrá haber un entrelazamiento consciente, una interacción más arraigada disputando las consecuencias deseadas. Bello y bien son, a fin de cuentas, dos conceptos absolutos que necesitan operacionalización a través de otros, que, cuando enunciados, no contradigan en los contenidos en prueba, para que obtengan amplitud a fin de clarificar lo está en entredicho.

Por lo tanto, poner la estética al servicio de la ética significa que la primera contribuye a la formación humana integral, es decir, no está sólo en juego la afirmación de un momento de complacencia aislada y final, sino el modo en que éste transcurre hacia el plan de las nuestras actuaciones que demandan humanidad.

El filósofo alemán, Schiller, por ejemplo, defiende que la armonía social y política del mundo humano se hace a través de la experiencia estética, interpretada bajo la modalidad educativa. Es importante señalar, sin embargo, que para este filósofo la estética es arte, siendo que su visión, contrariamente a la de Kant, defiende una objetividad que excluye la primacía del sentimiento del sujeto, el cual está en una encrucijada de múltiples impulsos a superar. A pesar de esa dificultad - ya que la lectura que aquí se defiende es sobre todo por la declaración de la subjetividad -, lo cierto es que Schiller afirma que es por la estética, como sinónimo de arte, que es posible controlar la violencia, apaciguar las tensiones, educar para la humanidad, en una tentativa, por otra parte, de recuperar los Griegos en lo que respecta al papel que la belleza tenía para una armonía individual y social a poner en práctica.

En el ámbito de los Griegos, y si nos situamos concretamente en Platón, la idea de bello está de forma intrínseca unida a la idea de bien, anticipando lo que más tarde Wittgenstein referiría y que ya había sido mencionada de manera sumaria en esta comunicación. Esta experiencia estética, marcadamente occidental, ese nuestro usufructo contemplativo de la belleza captada debe proyectarse para el cuidado a tener en las interacciones con los demás. Aunque en Platón podamos encontrar una pluralidad de significaciones para lo bello, hay que precisar - teniendo en cuenta el contexto en el que estamos trabajando - este concepto como condición necesaria para el bien. En

rigor, en el Libro III de *La República*, en *Fedro* y en *El Banquete*, el bello, esa ascendencia a la contemplación y a la complacencia abnegada converge hacia la dignidad de carácter, hacia la moralidad edificativa en las conductas humanas, o, dicho de otro modo, confluye para la íntima sincronía entre lo bello y el bien.

Lo que está en juego es admitir que todo ese proceso de identificación, en cuanto a sus propósitos, así como a la necesidad de apelar a la eficacia de la estética para que la ética pueda triunfar, no puede ser vivida de forma exclusivamente humana y, así, de espaldas a la naturaleza. En esta línea de pensamiento, en cierto modo ajena a nuestra visión de occidentales, esta última, la naturaleza, no es sólo un reducto orgánico y antagónico que hay que conquistar. De hecho, la naturaleza contribuye decididamente al descubrimiento y experimentación de lo bello. No es posible comprender a lo humano sino en una relación sumida con ese universo. De ahí que la sabiduría de lo humano no se puede agotar en la construcción cultural operada en nuestra zona geográfica a lo largo de la Historia.

Si hablamos en contemplación, como requisito indispensable, y una experiencia estética originaria, encontramos, en esa mirada dirigida y acogedora, la sabiduría de lo bello en la naturaleza. La dimensión estética es así directa, no confinada a la elaboración de representaciones o a espacios cerrados. Por eso, la contemplación es esa mirada limpia, sin tiempo y sin mediación, en que el descubrimiento del detalle suscita la creatividad que cada uno libremente puede ensayar.

Si transponemos todo lo que dijimos para *Una Pastelería en Tokio* comenzamos, desde luego, por descubrir los cerezos con sus flores floridas, los espacios verdes y el viento, las lecciones del plenilunio en defensa de la libertad, las judías que hacen *dorayakis* (panqueques rellenos con dulce de judía roja) y, al final de la película, al aire libre, el pregonar de esas tortitas. Por el medio de ese contemplar, el ciclo de la naturaleza hecho de las estaciones del año es coincidente con el ciclo humano que la película muestra: el aprendizaje de la estética ha lanzado un desafío de perfeccionamiento ético y, si fuera posible, conseguir proyectar esa mágica ficción para nuestras vidas.

Segundo marco reflexivo

La contemplación es un acto de recepción y de apertura, por eso pasivo, pero es igualmente de discernimiento, de reflexión donde tenemos la oportunidad de asociar lo racional a lo emocional y, por eso, es un acto activo.

Este discernimiento, en la prolongación de lo que se observa, está confinado por el tiempo, a través de los ciclos de vida de la naturaleza que se repiten. Pero también por los ciclos humanos que se ensanchan hasta la incapacidad, hasta el límite, donde jamás puede haber repetición, simplemente fin, si nos fijamos sólo en lo humano y no en ese hermanamiento de la naturaleza anteriormente formulado. En este marco es entonces ocasión para percibir que la enfermedad en *Una Pastelería en Tokio* no

siempre existió y que fue suavemente escondida de forma resistente por la vejez, una forma conmovedora de presentar la dignidad humana. Todavía, esta última, la vejez, fue finalmente irremediabilmente vencida por la primera, la enfermedad. Y tal sucedió porque el prejuicio, que infectó aún más la enfermedad, dejó la cultura egoístamente actuar sola, revelando así, por la práctica de esa noción basada en la intolerancia y en el enfrentamiento, la deshumanización de lo humano.

Una Pastelería en Tokio es una historia simple, una historia que, a fin de cuentas, al ser tan simple, es una no narrativa. La película nos habla de Sentarô (Masatoshi Nagase), el gerente de una pastelería instalada en un jardín público, repleto de cerezos floridos en primavera, lugar de paso y de usufructo, sobre todo, de jóvenes estudiantes adolescentes. Tokue (Kirin Kiki), una anciana surge en la pastelería - *llevada por la fragancia del aire* - disponiéndose a colaborar con Sentarô, pero sobre todo a ayudarlo fraternalmente. Después de un primer rechazo de este y con base en un dulce para relleno de panqueques (dorayakis), el gerente acepta la asistencia de Tokue. Nace entre ambos una amistad, una complicidad basada en la interacción y en la transmisión de saberes de la más vieja al más joven. El negocio prospera. Sin embargo, la propietaria de la pastelería sabiendo que la anciana tiene las manos deformadas por la enfermedad de Hansen presiona a Sentarô para dispensarla. A su vez, percibimos que éste está rehén de la propietaria para pagar una deuda antigua. Con el verano temprano, y también por la visibilidad y supuestos rumores sobre la enfermedad de Tokue, la anciana se aleja regresando al sanatorio donde reside desde muy joven, desde el final de la Segunda Guerra. Sentarô y Wakana (Kyara Uchida), una joven estudiante siempre presente en el desarrollo de la amistad en construcción, van a visitar a Tokue al sanatorio. En la primera visita, la anciana está viva y los recibe de forma nostálgica y afectiva; en la segunda, quien los recibe es Yoshiko (Etsuko Ichihara), una amiga de Tokue, que les comunica a ambos el fallecimiento de la anciana. En esa ocasión, les entrega algunos objetos y los conduce al jardín donde Tokue está en memorial: un cerezo fuera allí plantado en su nombre. La pastelería entra en obras de remodelación y Sentarô la abandona, se desplaza hacia el jardín público, para ahí, en plena naturaleza pregonar los dorayakis.

Lo que importa en la película de Kawase no es la historia sino las imágenes en movimiento y todo lo que contienen en su interior ficcional: la fuerza luminosa de la naturaleza envolvente, las miradas aficionadas expresadas sin palabras, las intenciones veladas, las emociones silenciosas, las palabras raras escritas y pronunciadas en los mensajes, los gestos auténticos.

Las primeras imágenes dicen desde el primer momento la grandiosidad de la obra de la cineasta japonesa contemporánea. Una vez más se corrobora la tesis de que las imágenes iniciales profetizan el nivel de calidad de una película. Vemos entonces a Sentarô, aún oscuro, subiendo las escaleras hasta la terraza de la casa donde habita, que, a su vez, es la parte superior de la pastelería. La cámara le acompaña de espaldas, ascendiendo con él y conduciéndose a ese alto. Allí arriba, a su alrededor, entre Sen-

tarô y la ciudad, hay un techo de cerezos en flor, como si estuviéramos ante un mar inmenso que aparta su existencia de los demás, como si fuera una isla.

Es en este ambiente embellecido, pero ya en pleno día -y no olvidando que el cerezo es el árbol más apreciado en Japón, representando la pureza, la felicidad y la esperanza-, que Tokue surge. En los primeros contactos ocurridos con Sentarô, al ver un árbol estimado allí tan cerca, pregunta: *¿quién plantó este cerezo?* Al que Sentarô contesta: *No sé, no soy de aquí.*

A partir de ese momento asistimos a la purificadora presencia de la naturaleza en continuidad, a través de los diferentes ciclos de las estaciones del año que se suceden: el sonido del viento, los cerezos, la luna llena, que, por intermedio del habla de Tokue, enseña a Wakana el cuidado que hay que tener con los pájaros, la charla delicada de la anciana con las judías rojas en el acto de preparación del relleno de los panqueques. Esta aproximación, este contacto minucioso y dialogante con la naturaleza señalan el rumbo de las relaciones humanas en comunión con el cosmos. Un día, frente a las ramas de cerezo que sacuden por la fuerza del viento, Tokue le dice a Sentarô: *son sus manos que nos saludan.*

Rompiendo esta presencia insistente de la naturaleza somos sorprendidos, a lo largo de la película y en varias ocasiones, por el paso de un tren que atraviesa toda la imagen, como si fuera un separador, una brecha en aquel tiempo y espacio idílicos. Sólo por una sola vez está estacionado y, extrañamente, en su interior descubrimos una biblioteca, donde Wakana cuenta con ternura a un niño un cuento infantil de un oso pequeño que busca a su madre. Una afirmación cultural que es réplica y que proyecta para el deseo la búsqueda de la felicidad originaria desde el más lejano pasado de nuestra existencia.

En la construcción de la relación afectiva entre Sentarô y Tokue hay dos cartas y un mensaje de audio importantes. Una, la primera que la película de Kawase nos da conocer, es enviada de la anciana al gerente, que la lee con nostalgia; la segunda, a su vez, es remitida del gerente a la anciana, nunca llegando a la destinataria, ya que ésta, sin embargo, había fallecido. En la primera carta, la de Tokue, localizamos un antropomorfismo expresivo, una fusión y una unidad que sugiere la atención con la que lo humano debe compartir con la naturaleza su existencia. Es en la armonía con el todo que ganamos la capacidad de perfeccionarnos logrando, así, ser aún más humanos. La estética, fundada en esa íntima contemplación obtenida, que es simultáneamente sabiduría pasiva y activa, nos permite regular los procedimientos y ser, desde el punto de vista ético, más reflejados y prudentes, valorando de esa forma la equidad. En la segunda carta, en respuesta a la primera, pero nunca entregada, Sentarô menciona su dolorosa y segregada vivencia particular, es simbólicamente el habla restringida de la sociedad. Se trata solamente del otro lado, del lado de la socialización, de la cultura excluyente y, con ella, del prejuicio claustrofóbico y aislado, en una ruptura hacia un mundo universal.

El prejuicio, esa opinión solidificada por la intolerancia y el miedo, está en la mirada sobre la deficiencia causada por la enfermedad de la anciana. La resistencia a eso

es la sabiduría de la edad de Tokue. En este sentido, por una parte, tenemos la enfermedad, cuyo significado es dictado por la sociedad; por otra parte, tenemos la vejez, reputada con belleza y dignidad, un proceso biológico a ser aceptado y que es la inevitable expresión de la grandiosidad de la naturaleza. La muerte está, pues, en esa secuencia ejemplar, debiendo ser entendida en la película de Kawase y expresada en el habla serena y confiada de Tokue, mucho más allá de la cultura, pero como el orden natural de las cosas. La muerte, disolviendo el tiempo, se convierte en un momento de gratitud y de reconciliación. Nos queda, para mejor anuencia de esa dura realidad, mantener con esperanza lo que Tokue le dice a Sentarô en la grabación de audio, como si fuera una herencia para todos nosotros: *Sabe jefe, somos puestos en este mundo para verlo y oírlo. Creo que independientemente de en lo que nos convertimos, tenemos, cada uno de nosotros, un significado en nuestras vidas.*

En la primera visita de Sentarô y de la joven Wakana al sanatorio hay un encantador diálogo, que es, en realidad, casi un monólogo, ya que es la anciana que prácticamente habla. Asistimos, así, a una de las más interesantes miradas emotivas que el cine jamás ha proporcionado. Sentarô, sin palabras dichas, habla por intermedio de una mirada que lentamente se va apagando, como si fuera una vela que se extingue y que nos abandona lentamente en la más profunda oscuridad. Una mirada que, al ser extinta, deja traslucir una enorme tristeza. De cabeza caída, controlando el sollozo, terminamos nosotros también por ser contagiados por la imagen que, en su interior, muestra ese fondo secreteamiento del llanto.

Al final, y en la superación de la tristeza destapada por la dureza de la vida y de la muerte, la película de Kawase termina como comenzó: el primado sabio de los cerezos amados. Por eso, Tokue, en la imposibilidad de ser sepultada, está ahora representada por esa categoría de árbol. Ella es el cerezo que, acompañada por la luna llena, permanecerá en eterna regeneración cíclica.

A cerrar, Sentarô, en el medio de un parque florido y verdeante, sin techo ni paredes, sin puertas ni ventanas, grita: *Dorayakis*, como si aquel jardín público y con una primavera de nuevo regresada fuera el Edén.

Referencias bibliográficas

- AUMONT, J. (2009): *A imagem (Marcelo Félix, Trad.)*, Lisboa, Texto&Grafia.
- WITTGENSTEIN, L. (1987): *Tratado Lógico Filosófico – Investigações Filosóficas (M. S. Lourenço, Trad.)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- An (*Una Pastelería en Tokio, Naomi Kawase*), Japan: Aeon Entertainment. (DVD distribuido en Portugal por Leopardo Filmes, 2016).

APROXIMACIÓN A LA METÁFORA ZOMBI EN EL CINE: DE HALPERIN A ROMERO

Alberto Añón Lara

Universidad de Córdoba
Email: l92anlaa@uco.es

Resumen

El zombi, al igual que ocurre con otras criaturas propias del cine de terror, goza de una capacidad metafórica excepcional, capacidad que es utilizada por los cineastas como método por el cual reflexionar y elaborar una crítica en torno a numerosos aspectos de la vida social y política. Aunque la tradición de la *metáfora zombi* es anterior a George A. Romero, hay que reconocer que la popularidad del cine zombi del director norteamericano ha eclipsado los orígenes cinematográficos de este monstruo, así como su naturaleza conceptual. Partiendo de esta base, lo que planteamos es una revisión del significado y función de la *metáfora zombi* en sus orígenes cinematográficos, tomando como punto de partida dos películas: *White Zombie* (Victor Halperin, 1932; *La legión de los hombres sin alma*) y *I Walked with a Zombie* (Jacques Tourneur, 1943; *Yo anduve con un zombi*).

Palabras clave: George A. Romero. Haití. Metáfora zombi. Victor Halperin. Vudú.

1. Introducción

Si nos dispusiéramos a mencionar todos los grandes títulos que el cine de terrornos ha dejado— concretamente los dedicados a la figura del zombi —, esta comunicación se convertiría, ya desde su inicio, en una retahíla sin fin que no nos conduciría a nada. Es necesario, en cualquier caso, recalcar que son cada vez más los estudios dedicados al cine de terror, otorgándole un valor que tradicionalmente no se le suponía por entenderse como algo carente de materia gris. Del mismo modo, el monstruo, entendido como un receptáculo rebosante de significado, también está cobrando importancia.

Muchas décadas han pasado del Drácula de Tod Browning o del Frankenstein de James Whale, dos de los monstruos más icónicos del cine de terror, aunque siendo justos no podemos decir que ambos hayan prosperado de igual manera. El paso del tiempo ha beneficiado, en términos de desarrollo y mutabilidad de su propia naturaleza, a Drácula – o más bien al vampiro en un sentido más amplio –, quedando la criatura nacida de la pluma de Mary Shelley condenada al ostracismo cinematográfico.

Hoy en día, sin embargo, es otro quien ha suplantado la desde antaño posición predominante del vampiro. Nos referimos, cómo no, al zombi. ¿Pero qué es un zombi? Aquí se plantea ya el primer y principal interrogante. Interrogante que se debe resolver a la hora de tratar de comprender el papel protagonista que ocupa el muerto viviente en el actual panorama cultural. Si apelamos al imaginario colectivo occidental la respuesta previsible sería que un zombi es un monstruo que devora a sus víctimas e infecta a aquellas a las que muerde, por poco tiempo eso sí, ya que con absoluta certeza se convertirán en un miembro más de la horda de muertos vivientes. No sería una respuesta incorrecta, aunque sí incompleta, pues la realidad es que su origen difiere en buena medida de esta representación. Esto se debe a que la idiosincrasia del zombi o muerto viviente lo hace ser un monstruo con rasgos únicos pero cambiantes, es un ser heterogéneo, un concepto en constante evolución que varía su forma y su significado en función del contexto social en el que se desarrolla.

De ahora en adelante utilizaremos el concepto *metáfora zombi* para referirnos a esta capacidad de mutación/renovación que tiene el zombi para adoptar una amplia variedad de significados metafóricos. Es precisamente esta capacidad la que ha propiciado durante la última década el enorme crecimiento, especialmente en el campo cinematográfico y televisivo, del zombi, uno de los monstruos más en boga del momento. Una particularidad que posibilita, a su vez, nuevas lecturas entorno a aquellas producciones en las que esta criatura hace acto de presencia.

En este sentido, debemos de ser conscientes de que el zombi dará el salto al cine prácticamente sin una tradición literaria destacable, al contrario que monstruos consagrados como Drácula o Frankenstein, que tienen su origen en novelas mundialmente conocidas. No debe extrañarnos, por tanto, que *White Zombie*, primera película de zombis de la historia, sea heredera directa del escrito de William Buehler Seabrook *The Magic Island (La isla mágica: Un viaje al corazón del vudú)*, en el que por primera vez esta criatura aparece en la literatura.

Es cierto que George A. Romero con su ópera prima, *Night of the Living Dead* (George A. Romero, 1968; *La noche de los muertos vivientes*), es quien lo consolida y dota de un canon, tanto en forma como en contenido, que hoy en día sigue estando vigente. Es precisamente por esta razón por la que, como acabamos de mencionar, se tiende a identificar al zombi con un ser antropófago que se mueve exclusivamente por instinto animal, por su ansia de devorar carne humana. Pero la realidad es que, en origen, la naturaleza del zombi es muy distinta, y en consecuencia su significado metafórico, que lo tiene ya desde su nacimiento, también varía.

Bajo este pretexto, lo que se plantea en esta comunicación es una revisión del significado y función del zombi en sus orígenes cinematográficos, con el doble objetivo de reivindicar su significado metafórico y diferenciarlo de la concepción implantada por Romero. Tomaremos para ello dos de las películas más representativas del zombi original: *White Zombies* e *I Walked with a Zombie*, esta última por posibilitar una cierta consolidación de este incipiente subgénero. No obstante, siempre que resulte coherente dentro del discurso que tratamos de desarrollar se mencionarán otros ejemplos.

2. Haití, cuna del zombi y las ansiedades raciales

Las primeras películas de zombis, así como las sucesivas que van apareciendo en las décadas de 1930, 1940 y parte de 1950, pueden agruparse dentro de lo que David Roche denomina «(Post-)Colonial Zombies Movies»¹. Todas ellas mantendrán, en sus inicios, la tendencia de utilizar localizaciones con un cierto apego romántico, como las vistas en *Dracula* (Tod Browning, 1931; *Drácula*) y en *Frankenstein* (James Whale, 1931; *El doctor Frankenstein*), si bien es cierto que las historias que se cuentan en los ejemplos que aquí vamos a analizar ocurren en lugares más cercanos, cultural y geográficamente, a los Estados Unidos. Ambas producciones, *White Zombies* y *I Walked with a Zombie*, utilizan localizaciones exóticas, lugares del Caribe que en algún momento de su historia fueron ocupados por los Estados Unidos, de los que destaca fundamentalmente Haití. Por tanto, el término *(post-)colonial zombies movies* al que hace referencia David Roche se refiere a la utilización de estos lugares exóticos como marco escenográfico.

Al contrario de lo que ocurrirá a partir de 1968 con el zombi romeriano – zombi antropófago –, la amenaza o causa del terror en los espectadores de estas primeras películas, basadas en la temática del vudú y la magia negra como causa de la zombificación, no se sitúa en la posibilidad de ser devorados por zombis, sino en el peligro de que los protagonistas blancos sean convertidos en una de estas criaturas. El verdadero horror de estas películas reside en el miedo del occidental blanco – protagonistas y espectadores – a ser dominados por los nativos del lugar, porque el zombi [...] *evokes the specter of slavery and/or colonization. [...] It also represents the threat of miscegenation, a cultural rape; [...]*². Estas películas deben ser vistas como manifestaciones de la tensa relación entre colonizadores y nativos, dominadores y esclavos, blancos y negros. En tanto que tienen un trasfondo racista, posibilitan una interpretación del zombi como esclavo, como clase trabajadora subyugada, ya que la zombificación ofrece como resultado una pérdida total de la autonomía, lo que implicaría que

¹ ROCHE, D. (2001): «Resisting Bodies: Power Crisis / Meaning Crisis in the Zombie Film from 1932 to Today», *Textes et Contextes*, 6, p.4.

² *Ibid.*, p.7.

la clase dominante acabara por convertirse en esclavos de los que hasta ahora han sido la clase oprimida. El zombi como dice Bishop:

«[...] represents the ultimate imperialist dream – a slave laborer that is truly a thing, unthinking, un-aspiring, and non-threatening. [...] The result is the exploitation of the proletariat worker, and the zombies in films such a *White Zombie* are the ultimate manifestation of the subservient working class.»³

Aunque ambas películas explotan las diferencias raciales en *White Zombie*, como nos dice Bishop, donde encontraremos más ejemplos del zombi entendido como mano de obra esclava. Por su parte, *I Walked with a Zombie* trabajará más con la ambigüedad de las diferencias culturales y la incapacidad de los protagonistas blancos de comprender qué está sucediendo a su alrededor.

2.1. *White Zombie*, el zombi como esclavo

Siguiendo casi con precisión la estructura narrativa del ya citado *Dracula* de Browning, la trama de *White Zombie* es bastante sencilla. Se trata de un melodrama protagonizado por dos jóvenes americanos, Neil y Madeline. Madeline viaja a Haití para casarse con Neil, quien trabaja en un banco de Puerto Príncipe. Durante el viaje en barco desde los Estados Unidos, Madeline conoce a un banquero francés afincado en Haití llamado Charles Beaumont, quien le ofrece no solo la posibilidad de casarse en la mansión cercana a su plantación, sino también un puesto de trabajo para su prometido como agente en su banco de Nueva York. Madeline, ante tal ofrecimiento, se siente muy agradecida y acaba aceptando la invitación, sin sospechar en ningún momento de la posible doble intención de Beaumont.

Efectivamente Beaumont no trama nada bueno. El francés, desesperadamente enamorado de Madeline, es rechazado por la joven y acaba recurriendo a la ayuda de Murder Legendre para conquistarla, un haitiano que domina las prácticas más oscuras del vudú. La única solución que le ofrece es la de convertir a Madeline en zombi durante su noche de bodas y someterla así a su voluntad. Pese a acceder a la sugerencia de convertir en zombi a su amada, Beaumont rápidamente empieza a sentir remordimientos por lo que le ha hecho, ahora no es más que un cuerpo sin alma, un autómatas de mirada fija y vacía. Esto le llevará a pedir a Legendre que la devuelva a su estado natural, pero este jugará una mala pasada al banquero francés, al que también convertirá en zombi para quedarse él con la joven. Neil y el Dr. Bruner, misionero local que oficia su boda, acaban llegando a la conclusión de que todo es fruto de una maquinación de Beaumont y Legendre. Ambos acudirán al castillo de Legendre, lo derrotarán y conseguirán que Madeline vuelva a ser ella misma.

³ BISHOP, Kyle William. (2010): *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*. North Carolina, Mcfarland & Co Inc, p.71.

A lo largo de la introducción mencionábamos que el principal antecedente de *White Zombie* era el relato de Seabrook. Esta influencia es evidente, en tanto que toman elementos que aparecen en el mismo o bien los utilizan como fuente de inspiración. Sin embargo, a la hora de elaborar la película, o más bien la atmósfera de terror de un nuevo monstruo, unido al desconocimiento que se tenía en la época sobre la cultura de Haití llevó a Victor Halperin a basarse, según Rhodes, en el concepto del hipnotismo de la novela *Trilby* (1894) de Du Maurier⁴. Tal y como recoge Arnold T. Blumberg, *Seabrook's The Magic Island was published in 1929 and introduced many Americans to the voodoo traditions of Haiti through his first-person account.*⁵ Hasta el año 1929, coincidiendo con la publicación de *La isla mágica* de Seabrook, el zombi era un auténtico desconocido para el común de la población norteamericana. Junto a la influencia de *La isla mágica* y otras publicaciones similares, el zombi consiguió hacerse un hueco en la conciencia del pueblo americano gracias también al papel que jugaron los Estados Unidos durante la ocupación de Haití entre 1915 y 1934; muchos de los marines emplazados en Haití, al volver a su país, transmitían fábulas sobre las supersticiones de los nativos a cerca de los zombis e incluso sobre supuestos casos de canibalismo⁶.

Es normal que *White Zombie*, partiendo de este desconocimiento y habladurías en torno a Haití y sus tradiciones, sea una película en la que Halperin hace hincapié en las diferencias raciales. Si analizamos los personajes que configuran la trama, nos daremos cuenta de que en ella se realiza una descripción muy simple pero eficaz de la sociedad poscolonial⁷: en la clase dominante tendríamos al banquero francés Beaumont, símbolo del poder colonial; Neil un banquero que trabaja en Puerto Príncipe y que representaría a la clase media burguesa; el Dr. Bruner simboliza el poder religioso y científico dentro de la clase dominante. Legendre vendría a ocupar el lugar de la clase dominante nativa; de hecho, en el filme veremos, en una escena icónica, que posee un molino de azúcar y una plantación repleta de zombis trabajadores, esclavos del sistema colonial que ocuparían el lugar más bajo del escalafón social.

Si nos retrotraemos a la década de 1930 en los EE. UU nos encontramos con uno de los acontecimientos de la historia reciente más devastadores para la economía mundial, es decir, la crisis sufrida por Wall Street en octubre de 1929. Millones de americanos se vieron de la noche a la mañana sin ahorros, sin empleo y ocupando las colas de beneficencia. No debe extrañar que el zombi, en este caso de la mano de *White Zombie*, aparezca justo en estos años en la cultura popular americana, encapsu-

⁴ RHODES, Gary D. (2001): *White Zombie: Anatomy of a Horror Film*. North Carolina, Mcfarland & Co Inc, pp.22-30. Citado en *American Zombie Culture.*, p.73.

⁵ BLUMBERG, Arnold T. (2006): *Zombiemanía: 85 Movies to Die for*. Tolworth, Telos Publishing, p.361.

⁶ DENDLE, Peter. (2007): «The Zombie as Barometer of Cultural Anxiety», *Monsters and the Monstrous: Myths and Metaphors of Enduring Evil*. Amsterdam, Rodopi, p. 46.

⁷ BISHOP, Kyle William. *op. cit.*, pp.76-78.

lando en su figura la impotencia y los miedos de una población empobrecida de la noche a la mañana⁸.

White Zombie, y más concretamente la escena a la que acabamos de referirnos, se fija en el zombi entendido como un esclavo, un peón más del sistema capitalista, un engranaje que puede ser sustituido por otro cualquiera cuando sea necesario. Incluso cuando uno de ellos se precipita al interior del molino, el resto siguen trabajando sin inmutarse, aplastando a su compañero. La siguiente escena reafirma nuestra teoría, pues en ella Legendre habla de sus trabajadores y le dice a Beaumont que trabajan fielmente y no se preocupan de las horas extras. Su propia idiosincrasia hace que el zombi posea un significado metafórico, incluso desde su origen.

El racismo presente en *White Zombie* no solo se ve en el papel que los nativos juegan dentro de este sistema de clases, el propio título constituye por sí mismo una clara alusión a las diferencias raciales entre blancos y negros. El blanco es representado como un ser superior en todos los niveles respecto al nativo, no solo en su apariencia física – vestimenta, casas, etc. – sino incluso moralmente: [...] *los esclavos y los zombis son normalmente negros, pero cuando el estado del zombi cruza los límites raciales para afectar a las personas blancas, el resultado es el terror.*⁹ Esto se va a ver acentuado por el hecho de que Madeline es el único zombi capaz de resistir las órdenes de Legendre así como de revertir su estado, como si los nativos no tuvieran la misma capacidad o voluntad moral, estos solo encuentran la liberación en la muerte. En definitiva, todos estos hechos contribuyen a reforzar esa idea de que la causa del miedo en este tipo de películas se encuentra en el horror al nativo, al mestizaje, a sufrir una violación cultural. Quizás el momento más esclarecedor al respecto se da cuando Neil, ante la posibilidad de que Madeline esté en manos de los nativos, le dice al Dr. Bruner que mejor muerta que eso.

Tendremos que esperar al año 1943 con el estreno de *I Walked with a Zombie* de Jacques Tourneur para ver por primera vez una visión más amable y menos racista de la realidad cultural haitiana, a la par que más realista. Este filme será el que ocupe nuestro interés en las páginas siguientes.

2.2. Consolidación y anquilosamiento del zombi haitiano: *I Walked with a Zombie*

Si algo deja en claro el papel desempeñado por *White Zombie* es que su principal virtud radica en el hecho de que consigue ilustrar el potencial de la metáfora zombi. Serán 11 años después cuando Jacques Tourneur dirija *I Walked with a Zombie* y continúe de forma más directa esta tendencia. A esto hay que unirle el hecho de que

⁸RUSSELL, Jamie. (2006): *Book of the Dead: The Complete History of Zombie Cinema*. Godalming, FAB Press, p.23.

⁹DEL OLMO RAMÓN, Alex. (2012): *El eterno retorno del no-muerto como arquetipo fílmico: Una aproximación a la figura del zombi en la cultura popular contemporánea*. Tesis doctoral. Barcelona, Universidad Ramón Llull, p.191.

Val Lewton quería hacer una película lo más realista posible, para lo que pidió a su equipo que realizaran un estudio en profundidad sobre el vudú durante la fase de pre-producción¹⁰, posibilitando con esto también un mayor desarrollo del mito zombi.

El título de la película está tomado del artículo homónimo publicado por Inez Wallace en el *American Weekly Magazine*, un artículo que presenta tres historias relacionadas con los zombis, siendo precisamente la tercera de ellas la que guarda una relación más directa con la narración de la película¹¹. En ella se cuenta la historia de George MacDonough, cuya mujer, Dorothy Wilson, fue convertida en zombi por su ex amante, Gramercie. Sea como fuere Val Lewton, con nada más que el título del artículo de Wallace, decide hacer una reinterpretación de la novela *Jane Eyre* de Charlotte Brontë¹², aunque también hay quien observa un cierto parecido con la historia de *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940; *Rebeca*)¹³.

La trama de la película gira en torno a la llegada de Betsy a la isla caribeña de San Sebastián¹⁴, una enfermera que ha sido contratada por Paul Holland, el dueño de una plantación de azúcar, para cuidar a su esposa. A medida que avanza el filme Betsy conocerá a multitud de personajes de diferente clase social y raza, lo cual en cierto modo nos recuerda a las diferencias raciales tan patentes en *White Zombie*, aunque con la ausencia del trasfondo racista presente en ella. El primero de estos personajes es Wesley Rand, hermanastro de Paul Holland. Rand, bebedor nato, mantendrá a lo largo de la película una relación muy tensa con su hermanastro, por tener que trabajar para él en la plantación de azúcar, pero sobre todo por la rivalidad que mantienen por el amor de Jessica, esposa de Holland. Betsy tratará de encontrar una posible cura a la enfermedad mental de Jessica, con el fin de conseguir que Holland, del que se enamora rápidamente, recupere la felicidad.

Tras sufrir unas fiebres muy graves Jessica quedó en una especie de estado cata-tónico impidiéndole actuar por voluntad propia. Ante la ineficacia de la medicina tradicional, Betsy comenzará a abrazar la posibilidad de que Jessica es de facto un zombi, tal y como le advierten los nativos que trabajan como mayordomos y criadas en la casa. Esto le lleva a pedir ayuda a Alma, una de las criadas negras, quien le va a recomendar acudir al *hounfour*, es decir, al templo de la religión vudú para curarla. De esta forma, la enfermera se escapará de noche con Jessica en busca del templo. Para llegar al lugar tendrán que seguir un largo camino a través de los cañaverales, allí se encontrarán con Carrefour el segundo y único zombi que aparece en toda la película. Este zombi de aspecto mortecino y mirada vacua que protege el camino al *houn-*

¹⁰FENTON, Louise. (2014): «The Demise of the Cinematic Zombie», *Recovering 1940s Horror Cinema: Traces of a Lost Decade*. Lexington Books, p.232.

¹¹BLUMBERG, Arnold T. *op. cit.*, p.202.

¹²FENTON, Louise. *op. cit.*, p.231.

¹³BISHOP, Kyle William. *op. cit.*, p.83.

¹⁴La isla de San Sebastián no existe en la realidad, es estrictamente ficcional, aunque alude a la realidad cultural de Haití y al vudú.

four es también un autómatas que sigue las órdenes del sacerdote vudú. Tras encontrarse con Carrefour, quien les permite avanzar en su camino, ambas mujeres llegan al templo.

Allí Betsy se encontrará con la señora Rand, madre de los dos hermanos, quien se aprovecha de las creencias de los nativos haciéndose pasar por *Damballah*, el dios principal del vudú, para hacer que estos acepten sus tratamientos médicos. En cualquier caso, mientras tiene lugar la conversación en el interior del templo, el *houngan* – sacerdote de la religión vudú – descubre que Jessica, tras atravesar su brazo con una espada y ver que no sangra, es un zombi y en consecuencia les pertenece. Esta secuencia que acabamos de describir es a nivel simbólico muy importante, ya que podemos ver que el zombi continúa entendiéndose como una especie de estado de sumisión o esclavitud. Lo que en este caso implicaría un cierto control de los nativos sobre los blancos, una actitud de resistencia de los negros frente a los que históricamente han sido sus opresores, porque como Young nos dice «*The blacks may be socially inferior (most of them are maids/servants) but in no way are they portrayed as morally or intellectually inferior.*»¹⁵. Los nativos entienden que Jessica, como decimos, les pertenece e intentarán atraerla por todos los medios. Tras varios intentos fallidos, finalmente todo resuelve cuando Wesley Rand acaba matando a su amada Jessica y la arroja al mar, donde él también morirá ahogado.

Esta secuencia nos da pie a introducir un nuevo inciso, en esta ocasión para resaltar el tratamiento que se da a las diferencias raciales. Tourneur mantiene la utilización de las diferencias raciales presentes en *White Zombie*, aunque no con el tono racista de Halperin. Las mujeres tienen un mayor protagonismo e independencia, indistintamente de su color de piel. De hecho, aquí los personajes negros, como es el caso de la criada Alma, tienen un protagonismo claramente superior que en su predecesora. En *I Walked with a Zombie* los nativos mantienen una actitud de cierta rebeldía e incluso son capaces de ejercer un cierto control sobre sus patrones blancos, desafiando las normas raciales, de clase y culturales de la época.

Sin embargo, mientras que estas diferencias raciales y la zombificación de la clase dominante eran las causas principales del terror en *White Zombie*, aquí no ocurre lo mismo. El miedo en *I Walked with a Zombie* procede de la incapacidad de los protagonistas blancos de comprender qué está sucediendo a su alrededor, qué hay de cierto en los rituales vudú, así como en la existencia de los zombis, es decir, es su incapacidad para conectar con una cultura totalmente diferente a la propia. Es un miedo que tiene que ver con lo exótico, con las diferencias culturales y no tanto con la posibilidad de ser sometidos por los que tradicionalmente han desempeñado el papel de esclavos. Esta falta de certezas sobre las supersticiones de los nativos en torno al

¹⁵ YOUNG, Gwenda. (1998): «The Cinema of Difference: Jacques Tourneur, Race and "I Walked with a Zombie" (1943)», *Irish Journal of American Studies*, 7, pp.110-111.

zombi, dotan a la película de una medida ambigüedad que se ve reforzada por la atmósfera visual implantada por Lewton y Tourneur, por la oposición blanco/negro¹⁶.

El tándem formado por Lewton y Tourneur quienes trabajaron en varias producciones para la RKO Pictures, es algo muy a tener en cuenta puesto que su relación profesional les permitió implantar una huella de identidad propia, una cierta unidad temática y estilística que se repite en muchas de sus películas. Una de las características de esta unidad radica en la virtud para proporcionar a sus tramas la posibilidad de una interpretación psicológica, que normalmente es sugerida de manera sutil más que evidenciada. Ellos, como recoge Robin Wood, «[...] work by means of poetic suggestiveness rather than of clearly definable “meaning”¹⁷. Esta máxima se repite en *I Walked with a Zombie* beneficiando a la propia naturaleza heterogénea y mutabilidad del zombi. Añadiendo así al tradicional vínculo zombi/esclavo visto en *White Zombie* una nueva interpretación, personificada en Jessica, zombi/muerte emocional.

3. Reformulando la metáfora zombi, precedentes del zombi romeriano

Las dos películas seleccionadas para esta comunicación nos han permitido aproximarnos a los orígenes del zombi, descubrir que tiene un potencial metafórico enorme que no tiene porqué envidiar al del zombi romeriano. Sin embargo, el inicio de la década de los cincuenta, marcada por el fin de la Segunda Guerra Mundial, va a provocar que el género empiece a abandonar las ideas hasta ahora vistas. El vudú y el exotismo de las islas caribeñas irán desapareciendo progresivamente, poco a poco el zombi va a ligar su destino a la ciencia ficción, aunque esto no quiere decir que se dejen de producir películas ambientadas en lugares exóticos y vinculadas al vudú, sino que su número se va a ver reducido drásticamente debido a una renovación del concepto de zombi. Este será el primer momento en la historia en el que el zombi tomará ciertos tintes políticos, consiguiendo sintetizar en su figura los miedos de la época derivados de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría.

Ante estos nuevos peligros, el cine de terror va a verse fuertemente influido por la ciencia ficción. Las criaturas clásicas – vampiros, hombres lobo, Frankenstein – van a dar paso a las invasiones alienígenas, mutantes y a un nuevo tipo de criatura, el zombi posnuclear. Es precisamente a partir de la década de 1950 cuando el zombi, ligado hasta este momento al vudú y a la cultura haitiana, se «desplaza [...] de sus orígenes caribeños de miedo a la raza, al vudú y a las ansiedades coloniales, para depositarlo en los miedos acerca de una invasión, el lavado de cerebros o el apocalipsis»¹⁸.

¹⁶ WOOD, Robin. (2006): *Personal Views: Explorations in Film*. Detroit, Wayne State University Press, p. 267.

¹⁷ *Ibid.*, p. 259.

¹⁸ DEL OLMO RAMÓN, Alex. *op. cit.*, p. 198.

La metáfora zombi es polimorfa, es un concepto en constante evolución y esta primera renovación nos permite constatar que el muerto viviente antes de la llegada de Romero ya se utiliza, incipientemente, con una intención crítico-alegórica. Por lo tanto, esta etapa en la que el zombi se moderniza debe entenderse como un periodo de transición que va a dar los primeros pasos hacia la gran renovación del género que se vivirá a finales de 1960. Romero reinventará al completo el cine zombi, un subgénero que llevaba cerca de 40 años anquilosado en el vudú – a excepción de esta pequeña incursión en la ciencia ficción en la década de los cincuenta que acabamos de mencionar –, estableciendo un nuevo modelo narrativo conocido como «*zombie invasion narrative*»¹⁹ que aprovechará más aún el potencial de la metáfora zombi.

Mientras que los zombis vistos en las décadas de 1930, 1940 y parte de 1950 funcionan como una alegoría de la desigualdad racial y de la esclavitud, a partir de 1968 van a ser utilizados como excusa para sacar a relucir los aspectos más negativos de la sociedad estadounidense del momento: el tratamiento misógino hacia la mujer, la ruptura de la familia como pilar social fundamental, el racismo, la violencia de la guerra de Vietnam, etc. Así, Romero presenta al ser humano como la verdadera amenaza y lo equipara, por lo contagioso de su condición, al zombi, constituyéndose este como símbolo final de las ansiedades y tensiones socioculturales.

4. Conclusiones

El presente trabajo, si recordamos, nace bajo una premisa muy sencilla: el zombi es uno de los monstruos más en boga del momento, llegando a sobrepasar en popularidad a algunos tan consagrados como el vampiro. Gran parte de este éxito se debe a lo que se conoce como metáfora zombi un concepto que alude a la capacidad que esta criatura tiene para adoptar una amplia variedad de significados metafóricos.

Aunque su origen se sitúa en Haití y en el uso del vudú, el imaginario colectivo en occidente tiende a identificar a esta criatura con el modelo de zombi establecido por George A. Romero a raíz de *Night of the Living Dead*. Sin duda el modelo narrativo establecido por Romero, así como la utilización del zombi como elemento metafórico para establecer una crítica a diversos aspectos de la vida social y política estadounidense, determinan una renovación sin precedentes en el género. Tanto es así que hoy en día su filmografía zombi sigue siendo el punto de partida para todo aquel que se adentra en el cine de muertos vivientes. El problema de que el zombi romeriano se haya impuesto sobre cualquier otro es que el zombi original ha caído en el olvido y con ello también su significado metafórico. Partiendo de esta premisa el objetivo era el de hacer un ejercicio de retrospectiva, retomar los orígenes de esta criatura y revisar cómo funciona la metáfora zombi antes de la aparición de Romero.

¹⁹ BISHOP, Kyle William. *op. cit.*, p. 94.

El nacimiento del zombi se sitúa en 1929, año en el que William Seabrook publica el libro *La isla mágica*, ligándolo al vudú como causa de su origen y al entorno del Caribe, principalmente Haití, como su lugar de procedencia. Por lo tanto, el zombi tiene un origen antropológico y se encuentra íntimamente ligado al folclore haitiano. Este hecho pone de manifiesto la existencia de una relación directa con los inicios cinematográficos del zombi. En conclusión, Seabrook no solo concibe al zombi en el campo literario, sino que al mismo tiempo establece las bases para las primeras películas del género.

Hasta prácticamente 1968, fecha en la que Romero renueva por completo el cine zombi, lo que encontramos son películas ligadas al origen antropológico de esta criatura, como es el caso de *White Zombie* o *I Walked with a Zombie*. Se podría decir que, de manera general, en estas primeras películas del género tiende a concebirse como símbolo de las ansiedades coloniales. El zombi primitivo o haitiano es, por lo tanto, esclavo del imperialismo colonial, al mismo tiempo que representa el miedo por la población blanca a ser zombificada, a perder sus privilegios como clase opresora.

Definitivamente, podemos concluir diciendo que queda patente que el zombi, ya desde sus comienzos, está cargado de significado. Aunque de naturaleza muy diferente al concepto actual que tenemos, el zombi primitivo nos permite reafirmarnos en la idea de que el zombi es una metáfora polimorfa, metáfora que adquiere diversos significados en función del contexto sociocultural en el que nace.

5. Referencias bibliográficas

- BISHOP, Kyle William. (2010): *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*. North Carolina, Mcfarland & Co Inc.
- BISHOP, Kyle William. (2015): *How Zombies Conquered Popular Culture: The Multifarious Walking Dead in the 21st Century*. North Carolina, Mcfarland & Co Inc.
- DEL OLMO RAMÓN, Alex. (2012): *El eterno retorno del no-muerto como arquetipo fílmico: Una aproximación a la figura del zombi en la cultura popular contemporánea*. Tesis doctoral. Barcelona, Universidad Ramón Llull.
- DENDLE, Peter. (2007): «The Zombie as Barometer of Cultural Anxiety», *Monsters and the Monstrous: Myths and Metaphors of Enduring Evil*. Amsterdam, Rodopi, 45-57.
- FENTON, Louise. (2014): «The Demise of the Cinematic Zombie», *Recovering 1940s Horror Cinema: Traces of a Lost Decade*. Londres, Lexington Books, 225-237.
- FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge. (2011): *Filosofía zombi*. Barcelona, Anagrama.
- GÓMEZ RIVERO, Ángel. (2009): *Cine zombi*. Madrid, Calamar Ediciones.
- RHODES, Gary D. (2001): *White Zombie: Anatomy of a Horror Film*. North Carolina, Mcfarland & Co Inc.
- ROCHE, D. (2001): «Resisting Bodies: Power Crisis / Meaning Crisis in the Zombie Film from 1932 to Today», *Textes et Contextes*, 6.
- RUSSELL, Jamie. (2006): *Book of the Dead: The Complete History of Zombie Cinema*. Godalming, FAB Press.

WOOD, Robin. (2006): *Personal Views: Explorations in Film*. Detroit, Wayne State University Press.

YOUNG, Gwenda. (1998): «The Cinema of Difference: Jacques Tourneur, Race and "I Walked with a Zombie" (1943)», *Irish Journal of American Studies*, 7.

TIPOLOGÍA DEL ENSAYO AUDIOVISUAL EN EL CINE DE MERCEDES ÁLVAREZ

Isabel Arquero Blanco

Universidad Complutense de Madrid
iarquero@ucm.es
Facultad de Ciencias de la Información.

Resumen

Estudio del ensayo audiovisual como crisis de la representación. Se analiza el documental de creación *Mercado de futuros* (Mercedes Álvarez, 2010) como representación de la crisis económica española fechada en 2007, con el estallido de la burbuja inmobiliaria. Además, se identifican los recursos ensayísticos autorales en relación a *El cielo gira* (2004), largometraje que completa la obra de la directora. Se observan figuras recurrentes como las dualidades entre la memoria y el olvido y la vida y la muerte. Otros elementos ensayísticos presentes son el comentario de las imágenes mediante la palabra en *off*, asignar a los medios de comunicación el papel enunciativo social y diseñar el plan de rodaje de manera abierta, entre otros. Consecuentemente, concluimos que el ensayo audiovisual no es únicamente una representación de la crisis, sino que supone también una crisis en la propia representación institucional.

Palabras clave: ensayo audiovisual; crisis; representación; *Mercado de futuros*; Mercedes Álvarez.

Esta comunicación se inscribe en el ámbito del proyecto de investigación titulado El ensayo en el audiovisual español contemporáneo (Ref. CSO2015-66749-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia.

Se ha elaborado un corpus de 193 obras representativas de la producción ensayística de nuestro país. El proceso de catalogación incluye la ficha técnica de la película así como una caracterización de la obra en función de sus rasgos ensayísticos. En

esta comunicación resumiremos los resultados del estudio del documental de creación de Mercedes Álvarez, *Mercado de futuros*, como obra ensayística y referiremos los recursos autorales en relación a *El cielo gira*, largometraje de 2004, que completa su obra como directora.

Mercado de futuros enuncia una crítica a la economía capitalista y al beneficio a corto plazo. Mediante una forma documental la directora sigue el itinerario de los muebles y los objetos personales de un piso que se está desmantelando hasta uno de los mercados de traperos más antiguos de Barcelona. Paralelamente, va mostrando el desarrollo de una feria inmobiliaria y de otra feria de liderazgo para criticar la especulación comercial, ya sea con las viviendas y terrenos, ya sea con los sueños y el futuro de las personas.

Hemos definido el ensayo audiovisual como una forma de escritura que desarrolla una reflexión y que puede poseer alguna o varias de las siguientes características:

1. La reflexión se construye en la forma (lenguaje elocuente, voluntad de estilo)

El tono alegórico está presente en los cuatro títulos que ordenan la obra, a modo de índice de los asuntos a tratar: «I Hola, olvido», «II Restos de alma», «III La máquina de sueños» y «IV Andar y mirar». Breves enunciados metafóricos que discurren a continuación de un prólogo escrito mediante líneas animadas.

Por tanto, la reflexión se construye en la forma y el estilo se conforma como una manera de expresar la subjetividad y de explicar la realidad aprehendiéndola emotivamente.

El ensayo es un vehículo del espíritu crítico y potencialmente libre de los seres humanos y se manifiesta como acto subjetivo a través de una escritura reflexiva que trasciende géneros, técnicas y modelos de representación (Cruz, 2017: 291).

El prólogo —de algo más de dos minutos de duración— con forma de película de dibujos animados remite a la representación con líneas de la pintura, otra de las herramientas del estilo ensayístico de la autora que observamos en *El cielo gira* (2004), a través de un cuadro de Pello Azketa. Según narraba la voz en *off* de Mercedes Álvarez, el pintor le enseñó un cuadro en el que dos niños se asomaban al borde de un pantano en cuyas aguas algo ha desaparecido o está a punto de aparecer. La pintura estaba vinculada además con la memoria, pues el artista ha perdido prácticamente la visión diez años después y tiene que pintar siguiendo el recuerdo del paisaje de la aldea soriana.

Mediante líneas animadas Álvarez introduce la idea del olvido y la relaciona con la actividad constructora, como distintivo propio de la crisis económica fechada en España en 2007, con el estallido de la denominada burbuja inmobiliaria producida por el endeudamiento y acelerada después con la crisis financiera global. La vorágine constructora representa el olvido de lo que dejamos atrás: el hombre primitivo y sus

raíces en la tierra, toda la historia y la memoria. En su lugar, en su representación, se coloca un cuadro con el sol como simulacro de la vida.

2. Autorreflexividad (tendencia a la autoconciencia, al autoanálisis)

Partiendo de la dualidad entre la memoria y el olvido, que observamos en los dos únicos largometrajes dirigidos por Mercedes Álvarez, constatamos la persistencia de la autora en la reflexión sobre un asunto que parece seguir abierto. El recurso ensayístico lo encontramos, por tanto, ligado a la acción de volver atrás que la cineasta realiza sobre su experiencia vital y en la que, consecuentemente, estarían insertas las obras audiovisuales documentales que ha realizado. La autora vuelve a pensar atenta y detenidamente en su biografía, lo que cambia es su posición en la estructura discursiva. En su primer documental, *El cielo gira* (2004), Mercedes Álvarez se sitúa junto a los últimos catorce habitantes de Aldeaseñor (Soria), su pueblo natal, para reconstruir con ellos la historia personal y la del municipio. Los recuerdos de la infancia de la autora, instantáneas inconexas, se completan con los relatos de generaciones anteriores posibilitando un conocimiento crítico tanto del presente como del pasado del pueblo.

En *Mercado de futuros* (2010), la directora se coloca como espectadora ante la clasificación y retirada de enseres de una vivienda para su venta en los mercados de traperos. Los muebles, la ropa, los cuadros, en definitiva, los restos de toda una vida, son mostrados por Álvarez como verdaderas obras de arte. Su modo de mirar directo se conforma mediante planos frontales de los objetos aislados. De esta manera, el punto de partida de *Mercado de futuros* es una crítica hacia la desmemoria y el olvido, mientras que el de *El cielo gira* es un elogio de la memoria como forma de conocimiento del ser humano y de la historia.

3. Discurso asistemático, no científico, no clausurado, tratamiento incompleto o tentativo de un tema

Asignando a los periódicos el papel de enunciador social, la voz en *off* elude declarar el sentido y la explicación de la crisis. La autora prefiere articular una forma literaria popular *Un día*, similar al *Una vez* del comienzo en forma de cuento de *El cielo gira* y cerrar la proposición abierta aunando un discurso metafórico sobre el cambio de las ciudades.

La transformación del espacio urbano la apreciamos en imágenes subsiguientes, en las proximidades del mercado de viejo, donde se combinan puentes elevados sobre la carretera de circunvalación, con caminos en zigzag escavados en las laderas para facilitar el acceso a los puestos de venta.

En las inmediaciones de una obra y sobre imágenes de un grupo de chicos haciendo volteretas y saltos acrobáticos, se refiere la crisis económica dada a conocer en los medios de comunicación, de nuevo, mediante voz en *off*:

«Un día todos los periódicos comenzaron a hablar de una gran crisis económica. Una y otra vez se esforzaban por explicar el camino que había llevado hasta allí. Pero el camino había desaparecido. Empleaban las palabras con el mismo significado de siempre, pero las palabras ya no significaban lo mismo. Y el espacio había cambiado», dice.

4. Expresión de un punto de vista autoral propio o focalización subjetiva

El mural publicitario representa el paisaje contemporáneo, motivo que se va a repetir como elemento temático en diferentes momentos del documental para referir la sustitución de la memoria por las imágenes virtuales. El escaso valor de la memoria en la sociedad actual está vinculado a la transformación del paisaje urbano y a la actividad constructora, como hemos dicho.

La escritura se trata como realidad extralingüística. «Pueblo Acantilado Suites, Campello, Alicante, Spain», reza uno de los eslóganes que promociona la compra de apartamentos con servicios de hotel. A continuación, veremos maquetas, mujeres tomando el sol en otro de los carteles publicitarios, junto a operarios rematando instalaciones y demás entornos de arquitectura efímera. El público asistente sigue el itinerario de los expositores comerciales acompañado por un fondo musical ambiental. En otras ocasiones, el centro de interés está conformado por las explicaciones de los comerciales detallando las inversiones inmobiliarias que se pueden hacer prácticamente en todo el mundo. Compradores y vendedores son los protagonistas. Sus diálogos introducen relatos sobre *un mercado inmobiliario maduro que ofrece estabilidad y fuertes retornos; inversiones en alternativas sostenibles, o en el Mar muerto*, entre otros, pareciendo no advertir la presencia de la cámara.

5. Discurso entendido como herramienta de intervención estética, social o política (tiene algo de manifiesto, de posicionamiento)

La escritura de la voz narradora es un contrapunto ensayístico de la autora inserto en un sistema de formas discursivas documentales. *Mercado de futuros* defiende el tratamiento creativo en la representación de lo real. Si bien mantiene algunas constantes documentales ya referidas como la introducción de relatos, a través de los diálogos captados en la feria inmobiliaria, aparentemente sin que los protagonistas percibieran la presencia de la cámara.

En la feria donde se ofrecen productos y cursos dirigidos a directivos, incorpora el contenido de una conferencia como enunciador social, enfrentado al discurso de Simónides, defensor del arte de la memoria. Un grupo de personas, directivos y jóvenes emprendedores, escucha un discurso sobre liderazgo en una sala de proyecciones. Sobre un fondo musical del género *New Age* escuchamos un fragmento del razonamiento:

Os imagináis lo que podría suponer en nuestra vida acercarnos a los desafíos de cada día sabiendo que tenemos en nuestro interior este remanso de paz [...] Este remanso de calma y de serenidad. Os imagináis las posibilidades que se abren cuando ante los desafíos, no importa que tan fuerte sean los vientos, hay un mundo en nuestro interior donde nos podemos sentir sólidos, fuertes y centrados. Y luego poder hacer frente a cualquier desafío como lo hacen aquellos que saben que pueden.

Se muestran perspectivas de diferentes salas de conferencias, expositores con distintos programas de postgrado, otras sobre el futuro del *management*. Tomas de rótulos en pantallas que centran la atención en mensajes publicitarios como *Mundo en crisis: mundo de oportunidades, Gestión, outsourcing* y otros términos relacionados con la mercadotecnia, evidentes referentes de la crítica de Mercedes Álvarez al modelo capitalista, que asocia con el grupo social empresarial.

No obstante, el diálogo establecido entre la voz de la narradora y la enunciación procedente del discurso de los actores sociales del sector de la economía y la empresa pone a la vista el artificio discursivo frente a la percepción de lo real. Como indica Vallejo, en las narrativas documentales contemporáneas *la presencia de la entidad enunciativa irrealiza el hecho narrado, porque evidencia su naturaleza de discurso. Por este motivo el realismo en el documental es, a pesar de la paradoja, más difícil de alcanzar que en la ficción.* (Vallejo, 2013:29).

6. Estructura dialógica, integración del espectador en el dispositivo, pacto ensayístico

En el segmento titulado «II Restos de alma», Álvarez integra al espectador aludiendo al enunciado anterior, denominado «I, Hola olvido». Esta cualidad dialógica se establece mediante el desarrollo narrativo. El segundo segmento comienza en una zona de aparcamiento, próxima a un mercado de viejo, lugar de concentración, a primera hora del día, de camiones y furgonetas que transportan muebles y restos de pisos. En los cerca de 39 minutos de duración de esta parte, la autora dirige el interés de nuevo hacia los objetos, en su denominación, «restos de alma», y en las correspondencias que estos establecen con los demás temas ya esbozados. Así las imágenes enseñan, entre otros, objetos, ordenados para la venta en el mercado, que ya son conocidos por el espectador: los libros —ejemplares como *Ana Karenina*— y las muñecas de cera, que sirven para articular de nuevo la conciencia de Simónides. La voz de la narradora

surge sobre algunas de las pinturas que ya hemos visto y continúa como fondo de las muñecas interpelando su recuerdo:

Estatuas mudas que nos miran desde otro lado. Siempre a punto de decir algo que se guardan para sí. Y vosotras muñecas, que todos los niños destripan buscando su alma, no dijisteis nada. Pero sobre vosotras arrojamos por primera vez el amor que no tiene nombre. Vosotras fuisteis antes que las palabras al comienzo de todos los *deseos*, concluye.

El plan de rodaje se ha concebido de manera abierta, como si se tratara de un viaje encaminado a seguir el recorrido de los muebles y los objetos personales del piso hasta uno de los mercados de viejo más antiguos de Barcelona. Conociendo el origen y destino de «los restos del alma» el film se estructura mediante la conexión de instancias enunciativas antagónicas y siguiendo el patrón de la memoria frente al olvido.

Gracias a la inserción de planos recurso volvemos, por tanto, a visitar la feria de emprendedores, el recinto ferial de las inmobiliarias, además de una oficina de inversiones de mercado de futuros, otro emplazamiento en el conjunto del film. Las imágenes de recurso son unas escaleras mecánicas y el exterior de un edificio, que en ocasiones ocupa toda la pantalla. Se trata de formas arquitectónicas de la vida cotidiana, que dibujan el marco de las relaciones sociales en el mercado y que mantienen la continuidad en el desarrollo de la película. Estos insertos ejemplifican la el ir y venir anodino de hombres y mujeres que suben o bajan por las escaleras mecánicas del ferial, así como los tiempos muertos de espera de individuos anónimos, prácticamente sin rostro, en reminiscencia de la icónica fotografía *Wall Street* (Paul Strand, 1915), retrato social del tránsito callejero en las inmediaciones del edificio J. P. Morgan de Nueva York.

7. Supone una ruptura con las formas más convencionales del audiovisual, es raro, se aleja del *mainstream*

El ensayo audiovisual es reflexión complaciente en las propias consideraciones, pues es una manera de atestiguar un sentimiento y un pensamiento propios. En este camino, Mercedes Álvarez, no sólo muestra o representa la crisis, sino que también demuestra la crisis de la representación.

La forma documental ensayística articulada por Mercedes Álvarez en *Mercado de futuros* es reiterativa. Constata la presencia de lo ausente —por ejemplo en las marcas que dejan los cuadros en las paredes—, dando a conocer un texto en *off* sobre la existencia del poeta Simónides de Ceos, inventor de la memoria:

Una noche hace más de dos mil años el poeta Simónides de Ceos acudió a una casa con más de veinte invitados. Durante la cena, mientras Simónides se ausentaba unos momentos, se hundió el techo de la casa sepultando a todos sus habitantes. Los

cadáveres quedaron tan destrozados que nadie podía identificarlos. Pero Simónides sí pudo hacerlo porque recordaba el lugar exacto donde estaba sentado cada uno de los invitados. Se dice que Simónides inventó el arte de la memoria y que fue utilizado durante siglos. Pero ese arte carece, desde hace mucho, de la más mínima importancia.

A continuación, un sonido distinto a la palabra, el tictac de un reloj, va enunciando de manera ascendente la presencia de otra voz de la cineasta, en el sentido de escritora que da forma al tiempo.

Las sucesivas argumentaciones procedentes de diferentes sistemas expresivos, ya sean líneas animadas, manchas de pintura, voz en *off*, imágenes, el contrapunto musical o los ruidos añadidos al sonido ambiente, son modos de escritura redundante sobre la materia y la forma misma de la representación. Como ha señalado Norberto Mínguez, el cine-ensayo *no es propiamente un género cinematográfico, sino que podríamos definirlo como un modo de escritura fílmica que desarrolla una línea de pensamiento cuya reflexión se produce al mismo tiempo que el artefacto retórico que la sustenta* (Mínguez, 2012: 63).

El contrapunto a la película de dibujos animados que denominamos «Prólogo con líneas animadas» y que aparece como preludio del largometraje lo encontramos al final del documental. Un niño explica el dibujo que ha realizado sobre su camino diario a la escuela. El argumento infantil redonda los hitos del paisaje urbano: una casa, la parada del autocar, una rampa, un camión, un policía, una gasolinera, la carretera.

La narración concluye con la bajada del cierre metálico de un puesto del mercado de viejo. Jesús echa el cierre. Es un hombre octogenario y el único personaje con nombre propio. Lo sabemos durante el diálogo que mantiene con otro hombre de su misma edad enunciando un discurso que cuestiona el mercado. *¿Por qué hay que vender?, Si lo vendes, no lo tienes, Qué haces con el dinero*, dice. La conversación termina con una reflexión sobre la muerte y con la idea de donar su cuerpo a la ciencia para evitar gastos.

La muerte es un tema recurrente de la autora. Ya lo trata en *El cielo gira* como fin natural de la vida en una aldea. Al situar el tema en una gran ciudad apreciamos cómo este se elude y se oculta. La muerte en términos de destrucción —el olvido de una persona en una gran ciudad como Barcelona— y la vida—como memoria y en términos de construcción de Aldeaseñor— son dicotomías estilísticas recurrentes en la escritura fílmica de Mercedes Álvarez.

FICHA TÉCNICA

Título: *Mercado de futuros*

Dirección: Mercedes Álvarez

Año: 2010

Género: Documental

Duración: 117 min.

Guion: Arturo Redín y Mercedes Álvarez

Fotografía: Alberto Rodríguez

Montaje: Pablo Gil y Nuria Esquerra

Música: Sergio Moure

Productora: Ignacio Benedeti Cinema, S.L. y Leve Productora S.L.

Distribución: Ignacio Benedeti Cinema S.L.; Vídeo: Cameo Media S.L.

Disponible en: <https://vimeo.com/104785412>

(Consultado 14/10/2017)

Bibliografía y referencias citadas

ARQUERO, I. y DELTELL, L. (2017): «El ensayo audiovisual como metodología de la crisis. Visitando Mercado de futuros (Mercedes Álvarez, 2010)», *Metodologías 3*, Madrid, Fragua, 63-81.

CRUZ, I. (2017): *Correspondencias entre el ensayo literario y el ensayo audiovisual. Análisis de tres autores: Marker, Ospina y Siminiani*. [Tesis doctoral] Madrid, Universidad Complutense. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/42297/> (Consultado 14/10/2017).

MÍNGUEZ, N. (2012): «Pensar con imágenes: tres ensayos cinematográficos», *Revista de Occidente*, Nº 371, 63-82.

VALLEJO, A. (2013): «Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación», *Cine Documental*, 7, 3-29.

Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/narrativas-documentales/>
(Consultado 14/10/2017).

LA LLEGADA DE LOS ESTADOUNIDENSES A ESPAÑA: DE LA ALEGRÍA DE *¡BIENVENIDO MISTER MARSHALL!* (1953) A LA REALIDAD DE *LOS NUEVOS ESPAÑOLES* (1974)

Ana Asión Suñer

Universidad de Zaragoza

anassu@unizar.es

Departamento de Historia del Arte,

Resumen

A mediados del siglo XX el capitalismo estadounidense se fue implantando en muchos de los países europeos. España fue uno de ellos. Desde la culminación del periodo de autarquía (1959), la influencia americana fue notable en todos los ámbitos de la sociedad española. *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1953) es una de las primeras películas que habla de la llegada de los norteamericanos a España. Con un cierto tono crítico, realiza un retrato costumbrista de la sociedad española de la época. La actitud jocosa que deja patente el largometraje, fiel reflejo del sentir de la población, se irá sin embargo diluyendo a medida que pasen los años. Veinte años después, Roberto Bodegas en *Los nuevos españoles* (1974) muestra las ventajas, pero también los inconvenientes, nacidos a raíz de esta influencia. En ella se observan los cambios derivados de la llegada de las multinacionales estadounidenses. La historia realiza una crítica de cómo el nuevo capitalismo altera física y psicológicamente al español medio.

Palabras clave: cine español / capitalismo / Estados Unidos / clase media / tardo-franquismo.

Los años cincuenta y sesenta del siglo XX fueron testigos de cómo Estados Unidos se convertía en una de las principales potencias mundiales, una hegemonía que no tardó en llegar al continente europeo. Muchos países, la mayoría inmersos todavía en su recuperación tras la Segunda Guerra Mundial, adaptaron el sistema capitalista en un claro intento de alejarse del temido comunismo soviético. En el caso español, esta

expansión coincidió con el final del periodo de autarquía y aislamiento impuesto por el Régimen franquista (1939-1959), una circunstancia idónea para la llegada de estas nuevas influencias. A partir del Plan Nacional de Estabilización (1959) el país volvía a abrirse al mundo, sin embargo, el terreno cinematográfico ya había recogido esta coyuntura mucho antes.

A principios de los años cincuenta España continuaba sumergida en el deterioro social derivado de la Guerra Civil y la Posguerra, una situación que se agudizaba en el terreno económico con un sistema autárquico insostenible. La mitad de la población trabajaba en el sector agrícola, convirtiéndose éste en el pilar fundamental de la economía patria, mientras que la industria y los servicios se repartían el resto. Dentro de este marco, las medidas adoptadas¹ en 1952 hacen que se pueda hablar de éste como el año en el que se empieza a apreciar un tímido cambio en el devenir de la sociedad hispana. Fecha que coincide a su vez con la producción de *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1953),² una película de Luis García Berlanga que no se mantiene ajena a los acontecimientos de aquel periodo. De hecho, el director utiliza el famoso Plan Marshall³ para realizar un ácido retrato costumbrista de la sociedad española de aquella época. Pese a que en cierta medida los Planes de Desarrollo del gobierno habían estado apadrinados por los americanos, lo cierto es que en este caso el modelo dictatorial franquista hizo que España fuese excluida del mismo, lo que ralentizó la recuperación del país. El largometraje se lleva a cabo a su vez en unos instantes en los que la oposición política era prácticamente inexistente, lo que se traduce en un fortalecimiento del Régimen franquista y por tanto de su poder sobre la sociedad.

Producida por UNINCI, el coste oficial de la misma rondó los cuatro millones de pesetas, aunque en realidad su presupuesto no superó los tres millones.⁴ Sin duda un proyecto rentable, que contó además con protección por parte de la censura (con la que se conseguía recuperar parte de la inversión inicial) así como la clasificación como Película de Interés Nacional. Datos que vislumbran la simpatía que el largometraje despertó en la Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas, un aspecto que quizás choque con la línea crítica presente en el propio audiovisual.

¹ Una de las más relevantes fue el fin del racionamiento, lo que ayudó a que España recuperara los niveles de producción medios del periodo 1925-1935. Además, el Régimen franquista comienza una política de acercamiento a Estados Unidos, buscando en este un aliado extranjero.

² *¡Bienvenido, Mister Marshall!* España, 1953. Director: Luis García Berlanga. Guion: Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga y Miguel Mihura. Fotografía: Manuel Berenguer. Música: Jesús García Leoz. Intérpretes: José Isbert, Lolita Sevilla, Manolo Morán, Alberto Romea.

³ Anunciado por el secretario de estado norteamericano George Marshall, de donde deriva su denominación más popular, se trata del Programa de Reconstrucción Europeo llevado a cabo por Estados Unidos para ayudar a los países de Europa Occidental devastados tras la Segunda Guerra Mundial.

⁴ SEMINARIO BIENVENIDO MISTER MARSHALL, 50 AÑOS DESPUÉS (2003, VALENCIA) (2004): *Bienvenido Mister Marshall - 50 años después*, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, D.L., p. 33.

¡Bienvenido, Mister Marshall! cuenta la historia de Villar del Río, un pequeño pueblo del interior peninsular que un buen día, recibe la noticia de la llegada del comité del Plan Marshall. Las características de la localidad responden al prototipo más extendido en la España de aquella época:⁵ población campesina, que vive de la tierra y que anhela un futuro más próspero. En este caso la solución no viene dada con la emigración del campo a la ciudad, como ocurría en *Surcos* (1951),⁶ sino que procede del otro lado del océano. Precisamente buscando la aprobación de los benefactores estadounidenses, el pueblo se transforma en un inmerso decorado en el que se muestran los estereotipos más amables de la España tradicional, todos ellos sacados, como no podía ser de otra manera, del folclore andaluz (farolillos, macetas, rejas...). Una sociedad en color muy alejada del blanco y negro que había dejado la Posguerra. Un escenario similar al que el propio Franco quiso mostrar del país al exterior pocos años después, pero que, como el de Villar del Río, no era más que un ficticio atrezo.⁷

A principios de los años sesenta, el Régimen comenzó a potenciar la playa, el sol o los toros como elementos intrínsecos de la cultura hispana, una maniobra que se tradujo en un aumento del turismo. Tal y como dice Javier Alfaya: *El atractivo turístico de España se fundamentaba en tres puntos [...] baratura, exotismo y sol.*⁸ Manuel Fraga, ministro de Información y Turismo, acuñó el eslogan *Spain is different* (años cuarenta-sesenta) para vender un producto que hasta ese momento había sido desconocido para el resto del mundo. El gobierno quiso así mostrar un cierto acercamiento a los turistas extranjeros, promoviendo con ello el auge de la industria turística.

El propio cine quedó salpicado de este *boom*, tal y como lo demuestra la película *El turismo es un gran invento* (1968).⁹ En ella el alcalde de un pequeño pueblo de Aragón, Valdemorillo del Moncayo, apuesta por convertir éste en un gran centro

⁵ De hecho, la película comienza con la frase "Pues, señor, érase una vez un pueblo español, un pueblecito cualquiera".

⁶ *Surcos*. España, 1951. Director: José Antonio Nieves Conde. Guion: José Antonio Nieves Conde, Eugenio Montes, Gonzalo Torrente Ballester y Natividad Zaro. Fotografía: Sebastián Perera. Música: Jesús García Leoz. Intérpretes: Luis Peña, María Asquerino, Francisco Arenzana, Marisa De Leza.

⁷ Kepa Sojo señala que, siguiendo la estela de *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, se pueden apreciar en otras películas costumbristas de los años cincuenta alusiones a Estados Unidos como uno de los pilares fundamentales de los posteriores planes de desarrollos llevados a cabo por el Régimen franquista: *Todo es posible en Granada* (1954, José Luis Sáenz de Heredia), *Aquí hay petróleo* (1955, Rafael J. Salvia), *El puente de la paz* (1957, Rafael J. Salvia) o *El hombre del paraguas blanco* (1958, Joaquín Luis Romero Marchent).

⁸ ALFAYA, J. (2003): *Crónica de los años perdidos. La España del tardofranquismo*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, p. 33.

⁹ *El turismo es un gran invento*. España, 1968. Director: Pedro Lazaga. Guion: Pedro Masó y Vicente Coello. Fotografía: Juan Mariné. Música: Antón García Abril. Intérpretes: Paco Martínez Soria, José Luis López Vázquez, Ingrid Spaey, Rafael López Somoza.

turístico. Para ello organiza un viaje a la Costa del Sol, donde descubren la modernidad en forma de extranjeras ligeras de ropa.¹⁰

La apertura y con ello la llegada de los turistas trajo a su vez un progreso desconocido hasta ese momento, que chocó en numerosas ocasiones con un ambiente conservador e inmovilista, reacio a adaptar los nuevos cambios. En el caso de *Fray torero* (1966)¹¹ es la institución eclesiástica la que se niega a vender un convento para construir una gasolinera; mientras que en *En un lugar de La Manga* (1970)¹² el protagonista, aludiendo razones sentimentales, rechaza vender su finca para construir un complejo turístico en La Manga.

De una manera u otra, la modernidad ya había llegado a la vida de los españoles. Enrique Tierno Galván habla del modelo americano y su influencia del siguiente modo:

«[...]no existe un modelo estrictamente americano, sino un modelo atlántico, que trata de conciliar el progreso material con las aspiraciones morales y espirituales del hombre. En este modelo, los Estados Unidos tienen algo común con Europa. No son una “nación” tradicional, en el sentido de una comunidad unida por creencias comunes que sobreviven a los cambios históricos, sino que son un “pueblo”, es decir, una sociedad que funde cierto número de elementos heterogéneos en el crisol de los intereses comunes. También Europa se está convirtiendo en un “pueblo”, al empezar a desvanecerse el romántico concepto decimonónico de “nación”. En este sentido, los Estados Unidos pueden convertirse en el futuro “modelo atlántico” y dar nuevas respuestas a los retos culturales que son herencia común de las viejas naciones europeas.»¹³

La parrilla televisiva acogió series estadounidenses como *Bonanza* (1959-1973), *Superagente 86* (1965-1970) o *El túnel del tiempo* (1966-1967), las cuales convivían con productos tan castizos como las corridas de toros, el fútbol o *Crónicas de un pueblo* (1971-1974). Sin embargo, poco a poco fueron ganando terreno espacios musicales propiamente hispanos (*Especial pop*, 1969-1970; *Galas del sábado*, 1968-1970) en los que tenían cabida los jóvenes artistas, muchos de ellos rendidos a las modas extranjeras. Especial atención merece el caso del Dúo Dinámico (Manuel de la Calva Diego y Ramón Arcusa Alcón), grupo que desarrolló un auténtico fenómeno fan durante los años sesenta. De hecho, la música fue una de las manifestaciones donde

¹⁰ Esta temática protagoniza numerosos largometrajes de la época, como *Amor a la española* (1967), *El abominable hombre de la Costa del Sol* (1969) o *Manolo, la nuit* (1973).

¹¹ *Fray torero*. España, 1966. Director: José Luis Sáenz de Heredia. Guion: José Luis Sáenz de Heredia, Ramón Peña y Ramón López Montenegro. Fotografía: Manuel Rojas. Música: Antón García Abril. Intérpretes: Paco Camino, Antonio Garisa, Sancho Gracia, Manuel Dicenta.

¹² *En un lugar de La Manga*. España, 1970. Director: Mariano Ozores. Guion: Mariano Ozores y Alfonso Paso. Fotografía: Emilio Foriscot. Música: Adolfo Waitzman. Intérpretes: Manolo Escobar, Concha Velasco, José Luis López Vázquez, Joaquín Roa.

¹³ AA. VV. (1971): *Los años setenta. El futuro de los Estados Unidos y el nuestro*, Barcelona, Plaza & Janes, p. 305.

de forma más prematura se dio el pistoletazo de salida hacia las nuevas tendencias. De ella emergían grupos donde la influencia norteamericana era directa, puesto que eligieron el inglés para sus canciones o incluso para el nombre del conjunto (Los Bravos con *Black is black* o Los Canarios con *Get on your knees*; Lone star, Pop Tops). El rock fue uno de los estilos que se asentó en el panorama español de manos de Miguel Ríos (Mike Ríos) o Los Relámpagos, quienes siempre tuvieron como punto de referencia grupos como Los Rolling Stones, The Who o Pink Floyd.

El cine tampoco fue ajeno a estas nuevas influencias. De hecho, se puede apreciar cómo la modernidad había llegado tanto al universo de Carlos Saura con *Peppermint Frappé* (1967)¹⁴ como a largometrajes de corte más popular, como *Las que tienen que servir* (1967).¹⁵ José Luis Dibildos, productor de la segunda, incluso presume de conocer a la perfección la esencia de la cultura norteamericana. En la presentación del largometraje en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián declaró: *Creo que hemos acertado en ofrecer la auténtica característica, la idiosincrasia del americano en España. La temática está en su justo medio cuando a los propios americanos, con quienes hemos consultado, les ha gustado y se han reído mucho de las situaciones en las que se les coloca.*¹⁶ Ésta no fue la única ocasión en la que el cineasta trató en sus producciones el tema del influjo estadounidense en España.

En *Vida conyugal sana* (1974)¹⁷ aborda el tema de la publicidad a través de Enrique, personaje interpretado por José Sacristán. En ella, un abogado de clase media vive obsesionado por los anuncios que aparecen en televisión, radio y prensa. Esta situación hace que se convierta en un comprador compulsivo, sin límites a la hora de adquirir todo tipo de productos (cremas, ropa interior...), la mayor parte de ellos innecesarios. Su neurosis se acentúa cuando contempla el spot de una constructora que se vende con el eslogan “Vida conyugal sana”, y en el que aparece una atractiva mujer (papel que desempeñó la Miss España Amparo Muñoz). Éste visibiliza como el problema de Enrique va más allá de la mera publicidad, de hecho, aparece simplemente como el mecanismo que acciona su verdadero trauma interno (y que comparte con toda la sociedad española): el sexo. La solución que le ofrece su psiquiatra se alza como una perfecta metáfora de la situación que estaba atravesando el país en aquellos

¹⁴ *Peppermint Frappé*. España, 1967. Director: Carlos Saura. Guion: Carlos Saura, Rafael Azcona y Angelino Fons. Fotografía: Luis Cuadrado. Música: Luis de Pablo. Intérpretes: Geraldine Chaplin, José Luis López Vázquez, Alfredo Mayo, Emiliano Redondo.

¹⁵ *Las que tienen que servir*. España, 1967. Director: José María Forqué. Guion: José Luis Dibildos y Alfonso Paso. Fotografía: Cecilio Paniagua. Música: Antón García Abril. Intérpretes: Concha Velasco, Amparo Soler Leal, Laura Valenzuela, Manolo Gómez Bur.

¹⁶ *Diario Vasco*, San Sebastián, Sociedad Vascongada de Publicaciones, S.A., 12 de agosto de 1967.

¹⁷ *Vida conyugal sana*. España, 1974. Director: Roberto Bodegas. Guion: José Luis Garci y José Luis Dibildos. Fotografía: Leopoldo Villaseñor. Música: Carmelo Bernaola. Intérpretes: José Sacristán, Ana Belén, Teresa Gimpera, Alfredo Mayo.

instantes:¹⁸*Sus instintos, sus malos instintos, es decir, sus impulsos, sus malos impulsos, llevan treinta años presionando para escapar de la botella. Quieren ser libres para hacer lo que les dé la gana. Pero el tapón de la botella está allí impidiéndolo.*

Como consecuencia del éxito de *Vida conyugal sana* y tras *Tocata y fuga de Lolita* (protagonizada por Amparo Muñoz) ese mismo año Dibildos se lanzó a la realización de *Los nuevos españoles*,¹⁹ donde de nuevo contó en la dirección con Roberto Bodegas. Éste explicaba el origen del proyecto del siguiente modo:

«Al funcionar tan bien *Vida conyugal sana* nos decidimos a hacer una tercera. Era una idea que tenía entonces sobre las multinacionales. [...] Una noche ya, cabreado, le dije a Dibildos: “¿Por qué no hacemos una comedia? En quince días te la escribo”. Me vine a Madrid y cogí el tren para ir a Málaga, ahí leí un anuncio que decía: “Los nuevos españoles viajan en Iberia”, y llegué con el título y todo. Hicimos una comedia. Es la colonización de las multinacionales en un país que les interesaba. En realidad, parte de la transición a la democracia está apadrinada por los norteamericanos, por las multinacionales, a las que interesaba que hubiera sindicatos libres, economía de mercado.»²⁰

En *Los nuevos españoles* la empresa “Seguros La Confianza” es absorbida por una multinacional norteamericana (Bruster & Bruster), una circunstancia que sirve para realizar una crítica de las transformaciones sociales derivadas de la sociedad de consumo. La modernidad aparece retratada como la subordinación totalitaria del obrero español a las grandes empresas estadounidenses, o lo que es lo mismo, al capital. Una situación que le aleja a su vez de Europa, y que contribuye al surgimiento de una nueva clase social: la pequeña burguesía. La empresa, dirigida ahora por los norteamericanos, introduce a sus empleados (y a las esposas de éstos) en un juego social en el que éstos se convierten en una pieza más del sistema neocapitalista. Para ello cuentan con Harry, una especie de demiurgo terrenal que les marca cada paso que tienen que seguir en su vida, tanto en el trabajo como fuera de él.²¹ Lo mismo ocurre con sus mujeres, quienes sucumben a los encantos de Amanda, una figura que actúa como sacerdotisa de la nueva doctrina. Ésta les dice que tienen que dedicar más tiempo a sí mismas, y que para poder atender al marido y los hijos están los electrodomésticos y la “nursery Bruster” (guardería).

¹⁸ En unos momentos donde las dudas entre apertura e inmovilismo copaban el panorama político, la apuesta de Carrero Blanco por el segundo convertían al propio ministro, y en definitiva a todo el Régimen, en los taponos de la botella.

¹⁹ *Los nuevos españoles*. España, 1974. Director: Roberto Bodegas. Guion: Roberto Bodegas, José Luis Garcí y José Luis Dibildos. Fotografía: Manuel Rojas. Música: Carmelo Benaola. Intérpretes: José Sacristán, María Luisa San José, Antonio Ferrandis, Manuel Zarzo.

²⁰ FERNÁNDEZ, A. M. (2008): *Roberto Bodegas. El oficio de la vida, los oficios del cine*, Arnedo, Aborigen, p. 48.

²¹ Una de las máximas de este personaje es “Trabajar para la Bruster no es trabajar, es un apostolado”.

Merece especial atención la imagen con la que cierra la película, en la que aparecen las esposas de los trabajadores vestidas de negro y con una condecoración entre sus manos. Rafael Utrera lo interpreta de este modo: *La destrucción de la idiosincrasia y la privación de la humanidad sólo conduce al fracaso personal; y es que la importación de procedimientos no parece suficiente a la hora de modificar una sociedad y reconvertirla.*²²Viendo la firmeza con la que sus maridos se aproximan a recoger el premio a su rendimiento laboral, queda claro que éstos están decididos a continuar en la misma línea de exigencia impuesta por la empresa. Año tras años seguirán siendo convocados a “concursos” a los que dedicarán toda su vida, hasta el punto que ésta se consuma.

En el libro que dedican a José Luis Dibildos (*José Luis Dibildos. La huella de un productor*), Francisco Javier Frutos y Antonio Lloréns sintetizan de forma muy acertada la esencia de *Los nuevos españoles*:

«Frente a ciertas opiniones en contra, que acaban asegurando que Los nuevos españoles está más cerca de los viejos productos de Dibildos y de Masó-Lazaga que de un cine de calidad, sólo el esquematismo del guión y de la puesta en escena puede considerarse un auténtico lastre para no haber conseguido una obra más redonda: los trabajadores del film pertenecen a una clase media perfectamente reconocible, y sus viajes manías –y picaresca: la venta de productos en las oficinas, el pluriempleo- son evidencias de una sociedad castrada y fracasada (“nos van a dar la boleta”, dice el pesimista Alexandre), pero la supuesta modernización del agresivo capitalismo tampoco puede considerarse una solución, empezando por el “maquillaje” que representan las pelucas y el vestuario y terminando por la ola de muertes que se suceden y las que se pueden vaticinar. El recorrido por las vidas privadas y las actuaciones profesionales de los protagonistas (Sacristán, Ferrandis, Hernández, Zarzo y Alexandre) no es nada gratificante, ofreciendo en todo momento y en primer término una observación bastante áspera y crítica de sus existencias.»²³

Los nuevos españoles continuaban recibiendo a los norteamericanos con los brazos abiertos, igual que los habitantes de Villar del Río en *¡Bienvenido, Mister Marshall!* Habían asumido sus costumbres, su cultura, y sobre todo, su sistema económico. El capital que tanto se añoraba en la película de Berlanga había llegado a España en forma de consumismo voraz, una fórmula que sirvió para que el país entrara en todos los sentidos en la tan deseada modernidad. Resulta evidente que la llegada de los estadounidenses marcó el devenir de una nación que, tras veinte años encerrada en sí misma, se encontraba desorientada y confusa. Su influencia marcó el desarrollo de un territorio que, todavía en la actualidad, continúa mirando al vecino atlántico. Pero, ¿y si no hubiera sido así? ¿Se podría haber evitado esta invasión económica y cultural?

²² PÉREZ, J. (1997), *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid, Cátedra y Filmoteca Española, p. 722.

²³ FRUTOS, F. J. y LLORENS, A. (1998): *José Luis Dibildos. La huella de un productor*, Valladolid, SEMINCI, p. 130.

Lo que está claro es que, después de casi cinco siglos, esta vez los conquistados fuimos nosotros.

Referencias bibliográficas

- AA. VV. (1971): *Los años setenta. El futuro de los Estados Unidos y el nuestro*, Barcelona, Plaza & Janes.
- ALFAYA, J. (2003): *Crónica de los años perdidos. La España del tardofranquismo*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy.
- CAPARRÓS, J. M. (1983): *El cine español bajo el régimen de Franco, 1936-1975*, Barcelona, Edicions Universitat Barcelona.
- FERNÁNDEZ, A. M. (2008): *Roberto Bodegas. El oficio de la vida, los oficios del cine*, Arnedo, Aborigen.
- FONT, D. (1976): *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*, Barcelona, Editorial Avance.
- FRUTOS, F. J. y LLORENS, A. (1998): *José Luis Dibildos. La huella de un productor*, Valladolid, SEMINCI.
- HERNÁNDEZ M. (1976): *El aparato cinematográfico español*, Madrid, Editorial Akal.
- HERNÁNDEZ, J. y PÉREZ, P. (2000): *Un universo proteico y multiforme: La comedia costumbrista del desarrollismo*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- HOPEWELL, J. (1989): *El cine español después de Franco (1973-1988)*, Madrid, El Arquero.
- PÉREZ, J. (1997): *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid, Cátedra y Filmoteca Española.
- SEMINARIO BIENVENIDO MISTER MARSHALL, 50 AÑOS DESPUÉS (2003, VALENCIA) (2004): *Bienvenido Mister Marshall - 50 años después*, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, D.L.
- VIADERO, G. (2016): *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*, Madrid, Marcial Pons Historia.

LA RELACIÓN ENTRE CINE Y CÓMIC

Israel Bachiller Blanco

Universidad de Valladolid – Facultad de Filosofía y Letras
bachiller.blanco@gmail.com

Resumen

Exposición sobre las diferencias y las semejanzas existentes entre estos dos tipos de arte. Cómic y cine son medios nacidos casi a la par en los que predomina la imagen dentro de su estructura narrativa. De esta forma, no es de extrañar que ambos formatos hayan tratado de compartir técnicas, ideas o recursos a lo largo de su historia. Centrándonos en esta última década, podemos observar que gran cantidad de personajes de cómic han sufrido sucesivos intentos de traslación a las pantallas: ya sea en forma de seriales, cortometrajes y por supuesto en largometrajes; así como el proceso a la inversa, pues precisamente una de las características que más destaca en la relación entre ambos medios es la retroalimentación, donde se procede a la adaptación en forma de historieta de personajes previamente explotados en el cine. Sin embargo, y pese a las tentativas de acercar el cómic a la gran pantalla, éste no ha conseguido hacer acto de presencia de manera cuasi permanente hasta el nuevo siglo, por lo que exploraremos los esfuerzos e intentos por copar las carteleras con películas basadas en cómics, las semejanzas y diferencias entre ellos así como la acogida por parte del público.

Palabras clave: cómic, película, retroalimentación, formatos, lenguaje.

El escritor Terenci Moix lo define perfectamente: *Cine y cómic nacen a un tiempo y viven como hermanos siameses*¹. El cómic y el cine son medios que suelen caminar unidos por sus cualidades narrativas a partir de imágenes y por su nacimiento con-

¹ MOIX, Terenci (2007): *Historia Social del cómic*, Barcelona, Bruguera, 19.

*temporáneo*². De ahí que, a lo largo de su historia de desarrollo ha habido un cierto paralelismo en el que se han intercambiado técnicas, ideas o recursos. Nacidos aproximadamente a partir de 1895 -año oficial para el nacimiento de ambas fórmulas-y aunque el cine es la plataforma que más ha crecido con respecto a las páginas de historietas, ambas expresiones visuales pueden funcionar independientemente, pues presentan estructuras narrativas y un vocabulario propias. Es más, como indica el periodista Manuel Tejedor, *la narración gráfica secuencial puede ofrecer soluciones diferentes a las que el cine ofrece*³. Ambas serían las manifestaciones “*de un nuevo concepto de comunicación*”⁴, el resultado de *fenómenos tecnoeconómicos, que han necesitado la evolución económica de las clases medias para desarrollarse plenamente*⁵.

Las primeras manifestaciones de esta relación entre cine y cómic comenzaron desde la década de 1920, cuando una gran cantidad de personajes de cómic fueron objeto de adaptaciones cinematográficas, ya fuera en seriales o en cortometrajes⁶: ocurre, por ejemplo, con la figura propagandística el Capitán América, que tendrá su película en 1944 así como sus respectivas teleseries en 1979 y 1992⁷. Pero también el proceso a la inversa, *pues una de las fuentes más considerables de ingresos fue la adaptación a la historieta de personajes previamente explotados en el cine, sobre todo el de animación*⁸, donde destacamos la labor de Walt Disney con *Mickey Mouse* en 1927, adaptándolo al cómic desde 1930.

Avanzando en el tiempo, y con el comienzo de la década de los sesenta, *a los intercambios entre los dos medios se une la influyente y asentada televisión (Superman ya volaba por la televisión en 1952)*⁹ y la prensa, precisamente el medio que vio nacer a los cómics, pues en los periódicos aparecen las primeras viñetas basadas en los dibujos animados más populares de entonces. También abundan, tal y como expone Guzmán Urrero en uno de sus artículos digitales, *los casos de adaptaciones de historietas de carácter humorístico o costumbrista*¹⁰, como la famosa *La familia Addams* -ideada por el guionista Charles Addams- que contó con su propia serie televisiva de 1964 a 1966; o bien se presentan figuras que combaten el crimen como Dick Tracy,

² YUGO, Jesús. Fuente: <http://www.aytoburgos.es/biblioteca/noticias-y-avisos/el-comic-en-la-gran-pantalla>. Visto el 08/09/2017.

³ TEJEDOR, Manuel. Fuente: http://panoramacultural.com.co/index.php?option=com_content&view=article&id=4296:comic-y-cine-dos-lenguajes-cercanos&catid=2&Itemid=134. Visto el 09/09/2017.

⁴ Moix, op. cit., 40.

⁵ *Ibíd.*, 40.

⁶ Yugo, op. cit.

⁷ URRERO, Guzmán. Fuente: <http://www.thecult.es/Comic/cine-en-el-comic-comic-en-el-cine/La-historieta-llevada-al-cine.html>. Visto el 08/09/2017.

⁸ *Ibíd.*

⁹ Yugo, op. cit.

¹⁰ Urrero, op. cit.

de Chester Gould, personaje que las historietas ven nacer en 1931 y que con el paso del tiempo adquirió estatus de serie, consiguiendo su propia serie de animación en 1961¹¹. Y es precisamente la animación la que mejor acogida tiene en la gran pantalla, donde un claro ejemplo es *Astérix el galo*¹², creado por el guionista René Goscinny y el dibujante Albert Uderzo, con sus sucesivas adaptaciones, también animadas, en las que asimismo participaron sus creadores.

De esta manera, *los cómics mencionados, una vez llevados al cine, garantizan a los productores de Hollywood la audiencia de un público familiar, que ya conoce a los personajes y quiere verlos en movimiento en la pantalla*¹³.

No obstante la presencia del cómic en la gran pantalla no comenzó su verdadero afianzamiento hasta comienzos del nuevo milenio. Es cierto que existieron esfuerzos e intentos por copar las carteleras con películas basadas en cómics, pero o la acogida por parte del público fue tibia, las circunstancias no fueron propicias o bien era sencillamente un problema de presupuestos¹⁴. Aunque puntualmente surgía algún film que destacaba, como *La Máscara* (1994)¹⁵, basada en el cómic de Mike Richardson.

El fin del siglo XX supuso un cambio de escenario: se comienzan a aplicar técnicas innovadoras gracias al desarrollo de nuevas y mejores tecnologías en el tratamiento de la imagen y los efectos especiales; los mencionados problemas de presupuestos fueron paliados y se desarrolló un interés creciente por parte del espectador con respecto a las figuras ‘pop’. Todo ello pareció presagiar lo que se avecinaba como un auténtico *boom* con el nuevo panorama: con el año 2000 comenzaba la primera de una sucesión de adaptaciones procedentes del cómic de superhéroes¹⁶ con *X-Men*¹⁷ –en España conocido como *La Patrulla X-*, que obtuvo un gran éxito tanto a nivel de crítica como de taquilla. Con este precedente, la lógica dictaminó el seguir explotando este filón, por lo que las secuelas del mencionado film llegaron en años subsiguientes. A partir de entonces se convirtió en un desfile habitual, donde se fueron alternando todos los personajes icónicos de la editorial Marvel, apreciando que las

¹¹ Existe también la película, dirigida por Warren Beatty, aunque será producida en 1990.

¹² *Astérix le Gaulois (Astérix el Galo*, Ray Goossens). Francia-Bélgica: Dargaud Films/ Belvision, 1967. (DVD distribuido en España por Track Media Llamentol S.L., 2011).

¹³ Urrero, op. cit.

¹⁴ Steve Lemberg, empresario musical que había conseguido los derechos exclusivos para televisión y cine de los personajes Marvel en 1976, indicaría tras varias reuniones con los estudios de cine: “No tenían la tecnología para hacer la película que queríamos hacer. Habría costado una fortuna”. En HOWE, Sean (2012): *Marvel comics. La historia jamás contada*, Girona, Panini, 200.

¹⁵ *The Mask (La Máscara*, Charles Russel). EEUU: New Line Cinema, 1994. (DVD distribuido en España por Warner Home Video Española S.A., 2008).

¹⁶ Es la mayor tendencia; existen por supuesto adaptaciones de otros géneros de cómics.

¹⁷ *X-Men (X-Men*, Bryan Singer). EEUU: Twentieth Century Fox, 2000. (DVD distribuido en España por Twentieth Century Fox Home Entertainment España S.A., 2000).

películas basadas en personajes de cómic en imagen real *son un género perfectamente asentado*¹⁸.

En definitiva, y con lo visto hasta ahora, se puede afirmar que:

«Aún en su falsa condición de “hermano pobre”, el cómic ha ejercido desde siempre una fuerte influencia y atracción sobre sus “hermanos ricos” el cine y la televisión. Una influencia que se ha mantenido a lo largo de estos años y que permanece con más fuerza y solidez, si cabe hoy día»¹⁹.

Sin embargo, también es un proceso que ha ocurrido a la inversa, como afirma Manuel Tejedor: *el cine ha sido referencia fundamental para la narrativa gráfica secuencial, y esto es positivo, sobre todo en lo referente a la variedad y riqueza de los movimientos de cámara y planos*²⁰.

Se podría hablar entonces de *feedback* o una retroalimentación entre cine y cómic, donde destacamos los siguientes ejemplos:

- El caso más evidente: la creación de películas a partir de cómics, con la característica de la concatenación de argumentos entre las diferentes películas, las cuales funcionan individualmente pero a su vez forman parte de un todo, una historia más grande a imitación de los cómics²¹.

- Elaboración de guiños referenciales entre ambos medios, por medio de personajes, paisajes o escenas enteras que recuerdan a películas y cómics: encontramos ejemplos en guiños a *King Kong* en la obra gráfica *Corto Maltés. Las Helvéticas* (1987)²² y referencias como la portada del cómic “Historias desde el espacio” incluida en un fotograma de la película *Regreso al futuro*²³.

¹⁸ Yugo, op. cit.

¹⁹ Ibíd.

²⁰ Tejedor, op. cit.

²¹ Esto generalmente se representa a través de la utilización de mismos escenarios o la aparición de un personaje común a todas las historias, especialmente los productos provenientes de Marvel: un ejemplo en este caso es Nick Fury, personaje que hace de hilo conductor en los cómics y que es interpretado en el cine a través del actor Samuel L. Jackson.

²² PRATT, Hugo (1987): *Corto Maltés. Las Helvéticas*, Barcelona, Norma Editorial.

²³ *Back to the future (Regreso al futuro*, Robert Zemeckis). EEUU: Universal Pictures, 1985. (DVD distribuido en España por Paramount Home Entertainment, 2003).



- Y la anteriormente mencionada corriente de creación de cómics a partir de películas: un prototipo es *James Bond* de Warren Ellis²⁴; o el propio personaje de Nick Fury interpretado por Samuel L. Jackson, que es reproducido como modelo en la serie de cómics titulados *The Ultimates* de Marvel²⁵.



De este modo observamos que el cine y los cómics comparten contenidos, géneros, argumentos, personajes e incluso seguidores –los popularmente conocidos como *fans*–, quienes se encargarían de convertir a sus personajes e historias favoritas en mitos perdurables a través del tiempo, algo que según T. Moix se consigue gracias a la acción de:

«[...] culto al personaje y al intérprete, impuesto por el cine americano a través del star-system durante la época de su hegemonía universal; y familiarización del consu-

²⁴ELLIS, Warren y MASTERS, Jason (2016): *James Bond: Vargr*, Girona, Panini.

²⁵MILLAR, Mark y HITCH, Bryan (2004): *The Ultimates: Vengadores*, Girona, Panini.

midor con el mito por medio del sistema ‘serial’, que el cómic había recogido del folletín decimonónico hasta convertirlo en estética personal»²⁶.

Pero a esta serie de coincidencias *se añade a otro tipo de vínculos, pues la relación entre ambos no se limita a la adaptación de ciertas obras de uno a otro medio. Por encima de todo ello, películas y cómics comparten características fundamentales de sus respectivos lenguajes*²⁷.

Como ya se ha referido al principio, las películas y los cómics son medios que comparten cualidades narrativas a través de sucesivas imágenes y la palabra. Pero precisamente su rasgo común es a la vez sus diferencias: la forma en que se transmite y llega al público. En el primer caso, encontramos los contenidos bien plasmados en una pantalla en el caso cinematográfico o hechos dibujados en papel en el caso de la historieta. Por tanto, ambos medios ocupan espacios diferentes, pues cada imagen proyectada de una película –que incluso se asemeja a un cómic por el hecho de editarse en diapositivas o fotogramas– se muestra en una pantalla y cada una de las viñetas de los cómics en un papel. En el segundo caso, la forma en que llega al público, destaca por la diferente percepción: durante el visionado de las películas, el espectador se deja llevar por la sucesión de imágenes. Aquel no tiene poder para influir en su desarrollo secuencial, pues es un espectáculo pasivo²⁸. Por el contrario, el cómic requiere de la interacción del lector, pues éste tiene la capacidad de poder disfrutar cuando, como y donde quiera de esta fórmula visual. De todo ello podemos deducir que el concepto “tiempo” juega un papel fundamental en el desarrollo de ambos formatos. Un tiempo que está representado por la elipsis. En los cómics *“tenemos elipsis entre viñeta y viñeta, lo que hace que el lector tenga que completar constantemente la información. Es tan importante lo que ocurre en esos espacios como lo que vemos en las viñetas”*²⁹ pues la experiencia de esa lectura será propia y única de cada lector. En el cine también se usa la elipsis, representados en este caso por los cortes y cambios de escena. Si bien estos efectos narrativos de los intermedios entre las viñetas *“crean la ilusión de tiempo mediante el cerrado”*³⁰, por su parte *“las palabras introducen el tiempo representando el sonido. Es decir, los bocadillos imprimen carácter temporal a la viñeta”*³¹.

Muchas veces, los autores de cómic utilizan la influencia cinematográfica que el lector haya podido percibir para poder experimentar con las diferentes posibilidades-

²⁶ Moix, op. cit., 52-53.

²⁷ Urrero, op. cit.

²⁸ Tejedor, op. cit.

²⁹ *Cómic Vs. Cine*. Fuente: <https://underbrain.com/articulos/comics-vs-cine/#>. Visto el 10/09/2017.

³⁰ Tejedor, op. cit.

³¹ *Ibíd.*

dentro del concepto de narración. Esto no deja de ser una ventaja para los guionistas y dibujantes de las historietas, que bien empleada sirve para captar la atención del lector: diseño de página, el tamaño de viñetas, el coloreado, etc. Es decir, los recursos estilísticos se convierten en recursos narrativos, lo que hace del cómic un medio diferente con su propio lenguaje, como podemos percibir al comparar un fragmento del cómic *Watchmen*³² con una sucesión de fotogramas de una película cualquiera:



El equipo que forman Brian Michael Bendis –guionista– y Olivier Coipel, Pasqual Ferry y Jimmy Cheung –dibujantes– exploró estos recursos en una de sus obras³³, en un uso nada convencional de las viñetas: la perspectiva, la disposición de los encuadres y las composiciones.

³² MOORE, Alan y GIBBONS, Dave (2003): *Watchmen*, Barcelona, Norma Editorial.

³³ BENDIS, Brian M., COIPEL, Olivier y CHEUNG, Jimmy (2010): *Los Nuevos Vengadores: Civil War*, Girona, Panini.



Los ejemplos son múltiples no sólo en este cómic³⁴ y muestran lo que se puede llegar a hacer en este medio si no se siguen las convenciones establecidas por la narrativa convencional. Pero es precisamente por este tipo de ‘licencias’ creativas donde radican los problemas en las adaptaciones. Hay algunos cómics que son imposibles de adaptar a la gran pantalla, quedando como resultado final un producto diferente.

Watchmen es de nuevo un ejemplo de lo último referido. En el interior de un determinado capítulo del cómic encontramos que la disposición de las viñetas es perfectamente simétrica, algo que es imposible de adaptar a otro medio.

³⁴ *WE3* del guionista Grant Morrison y el dibujante Frank Quitely es otra muestra de creatividad artística a la hora de jugar con la presentación de las viñetas. Para conocer más ejemplos como estos, la obra de Enrique Bordes *Cómic, arquitectura narrativa* realiza una reflexión en torno a este medio gráfico así como plasma la evolución de su estilo narrativo a lo largo de los años.



Y esto es lo verdaderamente importante: en medios visuales, como el cómic o el cine, *cómo cuentas la historia es tan importante como la historia en sí misma*³⁵ -no es lo que dices sino *cómo* lo dices-. Todo ha de estar perfectamente configurado para poder transmitir un mensaje, y con ello invocar sentimientos, reacciones e incluso reflexiones en el lector o espectador.

No todo son diferencias. Una analogía que es posible establecer entre el cómic y el cine reside en el dibujo animado, *que comparte con la historieta símbolos de movimiento, como las líneas que indican velocidad, e ideogramas, como la bombilla encendida que representa una idea*³⁶. Incluso es posible encontrar la inclusión de onomatopeyas, expresiones originales creadas por y para el cómic³⁷. Es usual que tanto la animación como el cómic se sirvan del uso de estereotipos, patrones comunes que ayudan a transmitir ideas preestablecidas y que *ayudan a una comprensión rápida del público, sobre todo si éste es infantil*³⁸. No obstante, son patrones que la mayoría de las películas de no animación han heredado³⁹.

³⁵ *Cómic Vs. Cine*. Fuente: <https://underbrain.com/articulos/comics-vs-cine/#>. Visto el 10/09/2017.

³⁶ Urrero, op. cit.

³⁷ Moix, op. cit., 19.

³⁸ Urrero, op. cit.

³⁹ Un ejemplo de ello se encuentra en la película "V de Vendetta", donde en una escena de lanzamiento de cuchillos se plasma en cómo éstos cortan el aire a su paso.

Otros recursos narrativos que comparten son el flash-back, por ejemplo; o el propio planteamiento de la secuencia, donde se emplean métodos parecidos para presentar la narración: al comparar una página de cómic con otra de story-board⁴⁰ podemos observar sus semejanzas, donde es habitual que los dibujantes de historietas sean también los encargados de realizar el story-board.

Por último, el montaje y la planificación son igualmente concepciones en las que cine y cómic confluyen: dibujantes, guionistas y directores llevan a cabo la planificación de las viñetas y de las secuencias para así ofrecer al lector/espectador toda una gama de planos, elementos y nociones sin que haya una sobresaturación de los mismos, en donde el montaje final simbolizará un todo que permita una comprensión y aprehensión del mensaje implícito.

En definitiva, el cine no es cómic y el cómic no es cine. Poseen elementos que no son totalmente compatibles entre un medio y otro, pero sí lo suficientemente conectados para aprovecharlo en beneficio de la narración: cómics que adaptan un estilo cinematográfico, incluyendo planos en perspectiva e imagen están detalladas que rozan en ocasiones el realismo—debido al colorido, la composición y detalles como el vuelo de los ropajes o primeros planos de los rostros—, llegando a compararse con fotografías, y un interés por el desarrollo de los personajes⁴¹; y películas que adoptan una estética de cómic. Como muestra, una viñeta del cómic *La Guerra de Troya*⁴², que adopta una estética de cine al imprimir realismo en la ropa y un fotograma de la película *300*⁴³ que plasma influencias del cómic homónimo:

⁴⁰ Previa presentación dibujada de las secuencias, usada para la planificación del rodaje de la película.

⁴¹ En palabras de T. Moix: “*El lenguaje del cómic mezcla, deliberada y conscientemente, elementos cinematográficos y literarios. Las perspectivas en los dibujos, las plasmaciones de movimiento de los héroes, las actitudes y los rostros son marcadamente populares y cinematográficos*”. En Moix, op. cit., 19.

⁴² THOMAS, Roy y SEPÚLVEDA, Miguel (2009): *La Guerra de Troya*, Girona, Panini.

⁴³ *300 (300, Zack Snyder)*. EEUU: WB, 2006. (DVD distribuido en España por Warner Home Video Española, S.A., 2007).



De este modo, volvemos a la anteriormente citada retroalimentación: películas creadas a partir de cómics y cómics creados a partir de películas en donde ambos formatos intercambian estilos⁴⁴.

La última cuestión a tratar en la relación cine-cómic es cómo se presenta el panorama actual. Es adecuado indicar que los cómics llegan a mucho menos público que el cine, pero tampoco estamos hablando de un reducido número de lectores. Sin embargo, tal y como indica Santiago García:

«Hasta ahora el lector adulto que leía cómics era alguien que vivía en el recuerdo de lo que había leído de niño y adolescente. [...] Ahora, sin embargo, nos encontramos con lectores adultos que esperan la llegada de nuevos cómics no con la intención de aumentar una colección iniciada cuando tenían quince años, sino porque su lectura les resultaba tan apetecible como la de la última novela de Paul Auster, Michel Houellebecq o Roberto Bolaño, como la última película de Paul Thomas Anderson, J. J. Abrams o Lars Von Trier [...]»⁴⁵.

Los personajes de una u otra forma de entretenimiento triunfarán entre las diferentes capas sociales no por su diseño o posibles poderes, sino por la forma en cómo ven su mundo alrededor –que no deja de ser un cierto reflejo del nuestro– de cómo se relacionan con el resto y, sobre todo, por la sensación general que transmiten sus viñetas. Dado que existen multitud de personajes, existen diferentes formas de expresión

⁴⁴ Dos ejemplos los encontramos precisamente en las películas “Capitán América: el primer Vengador” y “Logan” respectivamente, cuando se hace referencia a la existencia de cómics en los que se narran sus aventuras.

⁴⁵ GARCÍA, Santiago (2013): «Después del cómic. Una introducción», *Supercómic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea*, Madrid, Errata Naturae, 7-25.

que los guionistas transmiten a través de sus creaciones⁴⁶. Eso es lo que hace tan interesante este género: la diversidad temática.

El problema es si ahora existe un exceso, una sobresaturación. ¿El cine de superhéroes se consagra ahora como una corriente que perdurará a lo largo del tiempo o simplemente será una etapa transitoria? Estos personajes llevan un desarrollo de décadas de historia, siempre han permanecido en el subconsciente popular desde su creación. Puede que el éxito actual, con múltiples películas cada año, deje paso a una época de más tranquilidad, pero eso no tiene por qué significar algo peor⁴⁷. Siempre habrá espectadores, y lectores de cómics también⁴⁸. Pero son pocas las veces que el argumento de una película puede llegar a emocionarnos, ya sea por lo que quiere transmitir o cómo lo transmite, pues según T. Moix:

«Toda construcción dramática, a partir del cine y los cómics ha sufrido una serie importante de alteraciones (partiendo de la saturación expresiva alcanzada a principios de siglo) que han modificado notablemente [...] la idea primigenia de linealidad. En este punto es importante destacar el desarrollo en el hombre moderno de nuevas formas de percepción, que forzosamente han de condicionar toda forma de narrativa. [...] Las alteraciones que en la nueva perceptiva del hombre moderno han producido los mass media en relación con la linealidad estructural impuesta por el libro impreso como forma de dominio durante tres siglos de expresión gráfica»⁴⁹.

Es por eso que hay que poner una atención especial a todo lo anteriormente mencionado. No es necesario “más” material, gráfico o audiovisual, sino mejor. Mejores historias y una mayor atención a la hora de realizar los guiones (tanto de películas como de cómics), pues el cuidado que se invierta en ello, la pasión que se vuelque en su realización será el mensaje transmitido al receptor -lector o espectador⁵⁰-. El fin

⁴⁶ A modo de ejemplo, destacamos la obra del japonés Osamu Tezuka *Adolf*, que narra las vicisitudes que tres personajes sufren en la Alemania y el Japón de la Segunda Guerra Mundial. El profesor Florentino Rodao lo expresa de esta forma: “*Por primera vez, una experiencia histórica divertida. De leer la historia a ver la historia*”. Así, indica que, a través de su obra, Osamu Tezuka “no sólo deja clara su posición personal, sino que también informa sobre la situación política general de esos años tan cruciales y, sobre todo, llega a los dramas personales y a las contradicciones de los que vivieron y murieron en ese tiempo”. En TEZUKA, Osamu (2010): *Adolf*, vol. II, Barcelona, Planeta DeAgostini, 602.

⁴⁷ Resaltar, a modo de curiosidad, que el concepto de cómic en la actualidad ha traspasado todas las fronteras y es posible verlo aplicado en otros ámbitos que no son las hojas de papel: diseños de ropa, adornos e incluso muebles. Estas múltiples manifestaciones que el cómic ha ejercido entre la sociedad pueden servir como plataforma para estudios sociológicos.

⁴⁸ Algo aplicable a ambos receptores -lector y espectador- es que la fuerza de la imagen siempre será lo que más les atraiga, pues “*la imagen le evita la descripción, ve lo que sucede antes de leerlo*”. En Moix, op. cit., 19.

⁴⁹ *Ibíd.*, 347-349.

⁵⁰ Ya lo indica T. Moix: “*No sé si los lectores de cómics irán progresivamente aumentando y si participarán en el futuro otras capas sociales y grupos interesados. Ello dependerá, lógicamente, de la propia evolución del género*”. *Ibíd.*, 22.

no justifica los medios, pero, en definitiva, la pasión debe ser el camino por el que nos lleven ambos medios, pues sólo así podremos llegar al final de ese proceso que es la emoción.

Referencias bibliográficas

- BENDIS, Brian M., COIPEL, Olivier y CHEUNG, Jimmy (2010): *Los nuevos vengadores: Civil War*, Girona, Panini.
- BORDES, Enrique (2017): *Cómic, arquitectura narrativa*, Madrid, Cátedra.
- HOWE, Sean (2012): *Marvel comics. La historia jamás contada*, Girona, Panini.
- MCCLLOUD, Scott (2005): *Entender el cómic. El arte invisible*, Bilbao, Astiberri.
- MOIX, Terenci (2007): *Historia Social del cómic*, Barcelona, Bruguera.
- MOORE, Alan y GIBBONS, Dave (2003): *Watchmen*, Barcelona, Norma Editorial.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (Ed.) (2009): *Historia del cine en películas. 1980-1989*, Bilbao, Ediciones Mensajero.
- TEZUKA, Osamu (2010): *Adolf, Volumen II*, Barcelona, Planeta DeAgostini.
- VV. AA. (2013): *Supercómic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea*, Madrid, Errata Naturae.
- THOMAS, Roy y SEPÚLVEDA, Miguel (2009): *La Guerra de Troya*, Girona, Panini.
- MILLAR, Mark y HITCH, Bryan (2004): *The Ultimates: Vengadores*, Girona, Panini.
- ELLIS, Warren y MASTERS, Jason (2016): *James Bond: Vargr*, Girona, Panini.
- PRATT, Hugo (1987): *Corto Maltés. Las Helvéticas*, Barcelona, Norma Editorial.

Filmografía

- *Astérix le Gaulois (Astérix el Galo*, Ray Goossens). Francia-Bélgica: Dargaud Films/Belvision, 1967. (DVD distribuido en España por Track Media Llamentol S.L., 2011).
- *Back to the future (Regreso al futuro*, Robert Zemeckis). EEUU: Universal Pictures, 1985. (DVD distribuido en España por Paramount Home Entertainment, 2003).
- *Dick Tracy (Dick Tracy*, Warren Beatty). EEUU: Touchstone Pictures, 1990. (DVD distribuido en España por Buena Vista Home Entertainment).
- *The Mask (La Máscara*, Charles Russel). EEUU: New Line Cinema, 1994. (DVD distribuido en España por Warner Home Video Española S.A., 2008).
- *X-Men (X-Men*, Bryan Singer). EEUU: Twentieth Century Fox, 2000. (DVD distribuido en España por Twentieth Century Fox Home Entertainment España S.A., 2000).
- *300 (300*, Zack Snyder). EEUU: WB, 2006. (DVD distribuido en España por Warner Home Video Española, S.A., 2007).
- *V for Vendetta (V de Vendetta*, James McTeigue). EEUU: WB, 2006. (DVD distribuido en España por Warner Home Video Española S.A., 2006).
- *Watchmen (Watchmen*, Zack Snyder). EEUU: WB, 2009. (DVD distribuido en España por Paramount España S.L.U., 2009).

- *Captain America: the First Avenger (Capitán América: el Primer Vengador*, Joe Johnston). EEUU: Paramount Pictures, 2011. (DVD distribuido en España por Paramount España S.L.U., 2011).
- *Logan (Logan*, James Mangold). EEUU: Twentieth Century Fox, 2017. (DVD distribuido en España por Twentieth Century Fox Home Entertainment España S.A., 2017).

Recursos electrónicos

Cómic Vs. Cine. Fuente: <https://underbrain.com/articulos/comics-vs-cine/#>. Visto el 10/09/2017.

TEJEDOR, Manuel. Fuente: http://panoramacultural.com.co/index.php?option=com_content&view=article&id=4296:comic-y-cine-dos-lenguajes-cercanos&catid=2&Itemid=134. Visto 09/09/2017.

URRERO, Guzmán. Fuente: <http://thecult.es/secciones/comic/cine-en-el-comic-comic-en-el-cine.html>. Visto el 07/08/2017.

YUGO, Jesús. Fuente: <http://www.aytoburgos.es/biblioteca/noticias-y-avisos/el-comic-en-la-gran-pantalla>. Visto el 08/09/2017.

RICŒUR'S TEXTUAL MODEL IN FILM: THE CASE OF THE *IRRATIONAL MAN*

Alberto Baracco

University of Turin, Italy
alberto.baracco@unito.it

Abstract

Despite widespread interest in film philosophy, there is little research on film hermeneutics and into the effectiveness of a methodological approach to film as philosophy. In Paul Ricœur's hermeneutics, the practice of interpretation entails a constant oscillation between explanation and understanding. Following this path, Ricœurian textual model can be a valuable resource for film studies by inviting film scholars to consider film interpretation in terms of hermeneutics of the film world. In this paper, I will attempt to explore the potential implications of Ricœur's textual model in order to apply it to film. Such a Ricœurian film hermeneutics is primarily focused on the filmgoer's interpretive process rather than on the author's creative-one. The proposed film hermeneutic method becomes the proper means through which film philosophical thinking can be expressed and interpreted. In order to show this film hermeneutics practically, Allen's *Irrational Man* will be used as an example of a film world and philosophical expression.

Keywords: Ricœurian hermeneutics, film philosophizing, film world, filmgoer, *Irrational Man*

Resumen

A pesar del amplio interés en la filosofía cinematográfica, hay poca investigación sobre la hermenéutica fílmica y sobre la efectividad de un enfoque metodológico para la *film as philosophy*. En la hermenéutica de Paul Ricœur, la práctica de la interpretación implica una oscilación constante entre explicación y comprensión. Siguiendo esta línea, el modelo textual ricœuriano puede ser un recurso valioso para los estudios cinematográficos al invitar a los estudiosos de cine a considerar la inter-

pretación de películas en términos de hermenéutica del mundo fílmico. En este artículo, intentaré explorar las implicaciones potenciales del modelo textual de Ricœur para aplicarlo a la película. Tal hermenéutica fílmica ricœuriana se enfoca principalmente en el proceso interpretativo del espectador más que en el proceso creativo del autor. El método hermenéutico propuesto se presenta como el medio adecuado a través del cual se puede expresar e interpretar el pensamiento filosófico cinematográfico. Para mostrar esta hermenéutica fílmica prácticamente, se utilizará la película *Irrational Man* como un ejemplo de mundo fílmico y expresión filosófica.

Palabras clave: hermenéutica ricœuriana, filosofar fílmico, mundo fílmico, espectador, *Irrational Man*.

1. Ricœurian Film Hermeneutics

Despite widespread interest and the large number of works on film philosophy, there is little research in film hermeneutics. The adoption of a hermeneutic methodological approach can bridge the gap between philosophical theories and interpretive practices when reflecting on *film as philosophy* and the philosophical power of film. In this regard, Paul Ricœur's philosophy appears to be a valuable resource, as it encourages film scholars to consider film philosophy in terms of hermeneutics of the film world.¹ From Ricœur's perspective, hermeneutics is not a theoretical science of interpretation, but an applied method that requires the action of the interpreter as the subject of mediation between the text and the world. The subjectivity of the interpreter is necessary in order for a text to live, and the *act of reading* as a living experience of the interpreter is the mediating element that allows the transition from narrative configuration of text to its mimetic refiguration in the world of being.² For Ricœur, the act of reading is the hermeneutic exercise par excellence, not as a passive reception of a text, but as an active participation in the signification of a *world of text*. From this perspective, while the author of a text remains in the past, what crucially emerges is the deep and engaging relationship between the text and the interpreter. It involves an autonomous world of text in which, through a refiguration of reality, the interpreter can always encounter new meanings and possibilities. For this reason, Ricœur wrote,

«Hermeneutics can be defined no longer as an inquiry into the psychological intentions which are hidden beneath the text, but rather as the explication of the being-in-the-world displayed by the text. What is to be interpreted in the text is a proposed world which I could inhabit and in which I could project my own most possibilities.»³

¹ Baracco, *Hermeneutics of the Film World: A Ricœurian Method for Film Interpretation*.

² Ricœur, *From Text to Action. Essays in Hermeneutics II*, 83.

³ Ricœur, *Hermeneutics and the Human Sciences: Essays on Language, Action and Interpretation*, 112.

Based on both the active role of the interpreter and the two foundational concepts of the act of reading and the world of text, Ricœur's hermeneutics maintains *understanding* and *explanation* together in the same interpretive process. In this regard, Ricœur observed, "understanding precedes, accompanies, closes, and thus envelops explanation. In return, explanation develops understanding analytically [...] The correlation between explanation and understanding, between understanding and explanation, is the 'hermeneutic circle'."⁴ Unlike Gadamer,⁵ who considered explanation to be an alienating distancing, understanding and explanation are taken by Ricœur as the two complementary and equally essential moments of interpretation and are linked as the two extremes of the same hermeneutic arc, the two dimensions of a single interpretive process. The process that moves from understanding to explanation and then from explanation to understanding allows the interpreter to proceed from an immediate, pre-critical understanding to an in-depth, critical interpretation.

Based on these two coessential dimensions of the interpretive process, one of the main features of Ricœur's hermeneutic methodology is the constant search for a dialectic solution to the conflict between different interpretations. This is not only the stance of a non-ideological thought which rejects any absolutist approach, but also the expression of a radical hermeneutic perspective. In fact, different interpretations are not simply occasional expressions of different interpreters, but Ricœur considers them all to be constitutive of meaning and necessary for understanding. There is a twofold implication in the hermeneutic dialectics of conflicting interpretations: on one hand, no interpretation can exhaust the meaning of a text; on the other hand, only the hermeneutic process can make this over-determination of meaning evident.

In applying Ricœur's hermeneutics and his textual model to film, we can argue that a film, being distanced from both the filmmaker and the world of its production, has the power to disclose its own film world to the filmgoer. Thus, adopting the two Ricœurian concepts of the act of reading and the world of text, film hermeneutics lies in the filmgoer's *act of perception of a film world*, within an interpretive process that incorporates critical explanation juxtaposed to intuitive understanding. In this film hermeneutics, the meaning of a movie is not grasped once and for all, but emerges and remains open in a constant dialogue with different interpretations. In their relationship with a film world, filmgoers are confronted with many possible perspective sand, in Ricœur's words, we can say that a film world "may be reached from different sides" and "a specific kind of one sidedness" is always implied in any interpretation.⁶ Given this multiplicity of possible perspectives, each interpretation remains subject to confrontation with others in a continuing process which never provides a final and definitive truth about the meaning of a film. As Ricœur's hermeneutic methodology always operates within an interpretive process that has not have (and does not

⁴ Ricœur, *The Philosophy of Paul Ricœur: An Anthology of his Work*, 165.

⁵ Gadamer, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*.

⁶ Ricœur, *Hermeneutics and the Human Sciences*, 212.

aspire to have) a definitive conclusion, the hermeneutic process on film produces partial and provisional interpretations that are unable to gather or encompass all meaning on their own. Moreover, at the same time, a Ricœurian methodology of film interpretation does not provide a specific point of departure either, and, according to Ricœur, interpretation can begin only by making a guess.⁷ In this regard, for Ricœur, there are no exact rules to follow for guessing the meaning, and this kind of initial guess cannot be justified initially; rather, it can only be validated progressively by argumentation. Ricœur compares this guessing to a choice of perspective: as a perceived object, the film world may be viewed from one side or from several sides, but never from all sides at once.

Thus, the necessity of guessing on the meaning of a film and the circularity of the film hermeneutic process excludes both a point of final, definitive destination and a unique, specific point of departure. Pre-understanding is the condition that suggests the initial guess and leads to an initial understanding which the filmgoer uses as grounds for critical explanation, followed by a deeper understanding. Nonetheless, even this new understanding remains implicated in the hermeneutic circle and can always be subjected to a process of reinterpretation.

A further implication of this Ricœurian hermeneutics of film concerns the effect that the experience of the film world has on the filmgoer. From this point of view, interpretation acts as a mediator between the interpreted film world and the world of the interpreter. For the filmgoer, understanding a film world is always a new understanding of herself/himself. The circular hermeneutic process entails not only a constant reinterpretation of the film world, but also a reinterpretation of the self. Through interpretation, filmgoers not only understand a plot, but also metaphorically inhabit the film world and appropriate an existential project that becomes their own. As Ricœur observed, “to appropriate is to make what was alien become one’s own [...] So I exchange the me, master of itself, for the self, disciple of the text.”⁸ In conclusion, a methodology of film interpretation inspired by Ricœur’s hermeneutics of text can be based on the following elements:⁹

- Two basic concepts: the film world and the act of perception
- Circularity of the process of film world interpretation (hermeneutic circle)
- Three-phase dialectic process of interpretation: from pre-critical understanding, through critical explanation, to in-depth understanding
- Dialectics between different conflicting interpretations
- Relationship between understanding of the film world and self-understanding

⁷ Ricœur, *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*, 75.

⁸ Ricœur, *Hermeneutics and the Human Sciences*, 113.

⁹ Baracco, 116–118.

The related hermeneutic process of film interpretation is represented graphically in fig 1.

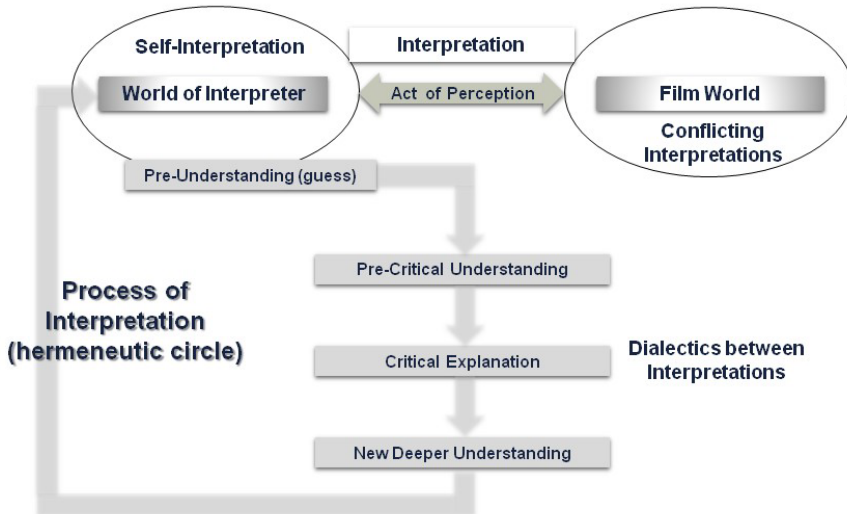


Fig. 1. Ricœurian Hermeneutic Process of Film Interpretation

One possible method of practising this film hermeneutics is to reflect on the meanings of the film world through the perspectives of its inhabitants. More precisely, a film hermeneutics based on Ricœur's textual model and its dialectics between conflicting interpretations can try to understand the philosophical meanings of a movie by hosting a dialogue between the different philosophical perspectives expressed through its main characters and interpreters.

I would like to offer here a brief example of the potentiality of Ricœurian film hermeneutics through the analysis of the movie *Irrational Man*.¹⁰

2. The Film World of *Irrational Man* (IM)

2.1 The Initial Guess

From the first scenes, the film world seems to revolve entirely around the tormented alcoholic professor of philosophy Abe Lucas (Joaquin Phoenix) and his supposed fascination. He is "so damn interesting and different" says Jill Pollard (Emma Stone), a pretty and talented student entranced by her new ethics teacher. He is "very radical," "very original," "brilliant" and charismatic. Everyone in the film world says this about the new professor who has just joined the faculty at Braylin College. As a fellow faculty member laconically makes clear, his arrival "should put some Viagra into the

¹⁰*Irrational Man* (Allen, 2015).

philosophy department.” Justified or not, his charm is announced at the outset of the film in its initial images and, therefore, what we are facing is, first of all, Abe’s film world.



Fig. 2. Abe teaching philosophy at Braylin College

2.2 Understanding the Film World (Through the Characters’ Perspectives)

Abe’s supposed charisma seems to reside in his willingness to break the rules, rejecting what is trivial and ordinary. Abe’s depression and apathy are signs that he realizes the impotence of the very philosophy he teaches. His ability to argue and produce words, the originality of his essays, have no actual effect on the course of real life. The commitment of classical philosophers who have pondered the meaning of life for centuries is, for Abe, mere “verbal masturbation.” Theirs is a purely theoretical philosophy that questions itself, seeks explanations, and tries to give answers, but ultimately remains a sterile verbal exercise that has no concrete effect.

The breakthrough thus entails shifting from a philosophy of words to a philosophy of action. The murder of the biased, corrupt judge which Abe plans and carries out, is a concrete, effective act that is capable of producing real and positive effects (i.e. the elimination of a bad judge and making it possible for a mother and her children to be reunited). The dilemma that Abe proposes to us therefore lies in the contradiction that emerges between an ethically wrong action and the right, positive effect it determines—an act of justice being the outcome of a crime. The question posed by Abe is clear and well known: Does the end justify the means? Can justice be pursued through a criminal action? The question is even more deceptive because the criminal act also seems to have a positive effect on its perpetrator. In fact, committing the crime enables Abe to make sense of his life and regain joy and the desire to live.

For her part, Jill is attracted to Abe’s bohemian, nonconformist behaviour. She is fascinated by his originality and rejection of the commonplace, and by the suffering that this opposition causes him. The triteness of a narrative structure, which feeds us

the hackneyed scheme of the beautiful young college girl from a good family fascinated by a caustic, dissatisfied middle-aged professor, brings with it the expression of a philosophical thought of existentialist matrix. The philosophical references abound. Starting in the first scene, when Abe clarifies to filmgoers that if “the existentialists feel nothing happens until you hit absolute rock bottom,” when he reached Braylin College, emotionally, he was at the “Zabriskie Point.” For this reason, at the party organized by Jill’s friends, Abe displays his radical disinterest in a futile, insignificant life to the bewildered students present, playing Russian roulette, which he labels “an existential lesson better than in the textbooks.” In Jill’s eyes, Abe becomes an expression of the tragic, romantic life to which she herself aspires, the embodiment of the need she feels to shed the vapid image of nice girl and diligent student that people see her as. “I hope you don’t think I’m some middle-class drone. I might surprise you,” Jill says to Abe before kissing him.

In comparison with Abe, Roy (Jamie Blackley), Jill’s young boyfriend, seems to her to be so normal that he is boring. His tact and the sincere feeling she has for her, as well as his plan for them to spend their lives together, appear to be too ordinary to engage Jill completely. Instead, Abe’s existentialist charm, beyond any rational consideration, fires Jill’s imagination and evokes strong emotions in her. Jill is attracted to Abe’s destructive irrationality: as she herself observes after their first encounter, Abe is “so damn fascinating and vulnerable.” For Jill, even the news of the judge’s death seems to be an odd twist of fate which unites her to Abe; however, the situation changes radically when Jill discovers that Abe is the murderer. If for Abe the murder is the assertion of a radical choice in his search for existential authenticity —“I made a choice I believed in and I saw it through. I feel like an authentic human being”—for Jill it instead remains a morally unacceptable act in which she does not want to become an accomplice. If, at first, the murder may be viewed as a morally ambiguous act because, in carrying out his crazy plan, Abe was moved by the desire to do justice, this ambiguity ceases to exist when an innocent person is accused of the murder. Faced with this unexpected development, Abe’s act becomes indisputably unacceptable to Jill. The only solution is confessing, which Jill explicitly imposes on Abe, threatening to report him to the police if he fails to turn himself in.

Jill’s transformation and the change in her attitude towards Abe (and, consequently, towards Roy) presents us with a contrast between two different ways of understanding and living life: a choice between emotion and passion on the one hand, and reflection and rationality on the other. The narrative trajectory of Jill as she experiences Abe’s existentialism expresses a contrasting philosophical argument that seems to reveal the ephemeral and morally reprehensible character of a life driven by passion and desire.

The philosophical perspective expressed through the character Rita Richards (Parker Posey), a chemistry professor at the college, is diametrically opposed to that of Jill. Rita, whose marriage is crumbling, is having an affair with Abe. Although she is the first to consider the possibility that Abe may have been the perpetrator of the

judge's murder, the question of his guilt is secondary to the possibility of constructing a new life with him. For Rita, as for Abe, moral questions seem to become irrelevant when set against the possible conquest of personal happiness. This is an overturning of Kant's categorical imperative—i.e. a failure to regard one's own good as a universal law.

The film's epilogue, with Abe's attempt to kill Jill and avoid prison, which accidentally leads to his death, concludes the philosophical argument by showing us the randomness of the events that determine the trajectories of human lives. Thus, the final thesis expressed by the movie seems to allude to the randomness of human fate. Just as the judge's death is the result of a complete stranger overhearing a brief conversation in a café, Abe's death is caused by the flashlight he gave Jill at an amusement park. All this seems to sneer irreverently at human projects and their reflections on the meaning of existence, showing us how our lives are defined by a chain of fortuitous events.

As a first pre-critical understanding of the film world, in an open dialectics between ethics of thought and pragmatism of action and in the contrast between reason and passion as two opposite ways of understanding and dealing with life, what is bitterly revealed to us is the nothingness of any finalistic plan and any divine will in the face of the irrational and incomprehensible randomness of human existence.

Although the philosophical message of *IM* appears to be clear, it strikes us as superficial and rhetorical. What is the problem with *IM*'s film world? What is it that does not convince us?



Fig. 3. Abe and Jill eavesdropping on the conversation on the crooked judge

2.3 Explaining the Film World (Through the Interpreters' Perspectives)

Following the Ricœurian method and proceeding with explanation in a dialogue with the different interpretations of the movie that have been proposed by film scholars provides additional useful elements for understanding *IM*.

Eliza Berman, who wrote a guide to all the philosophers referenced in *IM*, observes, “hardly ten minutes pass without hearing [Abe] name-drop a philosopher.”¹¹ There are in fact a slew of philosophical references to Immanuel Kant, Søren Kierkegaard, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Hannah Arendt, and Simone de Beauvoir, among. Thus, for Alva Noë, professor of philosophy at the University of California, Berkeley, “much of the conversation in this movie is philosophical; it is a quasi-Socratic dialogue and what is enacted are arguments and justifications for our actions.”¹²

More critically, Tim Robey writing in *The Telegraph* argues that even though Abe “bolsters his own credentials by namedropping Kant, Heidegger, or Simone de Beauvoir every couple of minutes,” *IM* is “far from profundity of any sort.”¹³ In the same vein, Peter Bradshaw, chief film critic at *The Guardian*, points out that *IM* is “neither quite scary and serious enough to be suspenseful, nor witty or ironic enough to count as a comedy,” and observes that it is “a good idea, a sketch for a movie, but the movie itself is unrealised.”¹⁴

With regard to Abe’s behaviour, Luis García-Masnar argues in *The Introspective Realist Crime Film* that *IM* is a good example of the use of a crime to propel a narrative that shows the cultural meaning attributed to crime today. The crime “changes life, allows escape from a humdrum existence” and subverts routine.¹⁵ As Woody Allen himself stated, Abe’s “is not an abstract action, like writing a letter to the *New York Times* or going on impotent protests. Here is a course of action that is within his grasp to perform that will really make a difference.”¹⁶ Unfortunately, what we are offered is the umpteenth reinterpretation of Dostoevsky’s Raskolnikov, trivially announced to us by Abe’s copy of *Crime and Punishment* emblazoned—as Jonathan Romney points out in his review—“with idiot’s-guide margin notes” like: “the banality of evil.” Thus, the movie resembles “a philosophy-class exercise: ‘write a simple drama arising out of ethical themes discussed this week’.”¹⁷

In the same direction, in his harsh review Vince Mancini finds the movie nearly unwatchable, calling it “two hours of conservatively dressed, care-free white people biking through verdant meadows arguing about Kant.”¹⁸

Why is the film so awful? Matt Zoller Seitz believes that “the biggest problem is the script.”¹⁹ It is disorganized, boring and declamatory. The voice-over describes

¹¹ Berman, “A Handy Guide to All the Philosophers Referenced in *Irrational Man*”.

¹² Noë, “Finding the True Philosophical Discussion in ‘Irrational Man’”.

¹³ Robey, “Irrational Man review: ‘Woody is Half-Asleep’”.

¹⁴ Bradshaw, “Irrational Man review: Woody Allen’s Philosophy Lesson is no Head Trip”.

¹⁵ García-Masnar, *The Introspective Realist Crime Film*.

¹⁶ Allen, “Irrational Man Press Kit”.

¹⁷ Romney, “Review: Irrational Man”.

¹⁸ Mancini, “Woody Allen’s Nearly Unwatchable ‘Irrational Man’ Combines Pointless Affluence, Bloviating”.

actions that are performed by the characters a few seconds before or after they occur, as if attempting to provide a narration track for the blind. Stefano Guerini writes that everything in *IM* is slavishly illustrated and annotated, and that the movie is padded out with philosophical and literary references that seem to be offered “more to indulge audiences’ intellectualisms than to give psychological development to the characters.” Thus, the movie is trapped in “an intricate mesh of questions and existential digressions.”²⁰ Similarly, Tasha Robinson writes in *The Verge* that the film is “packed with philosophical quotations, references, and blather, but seems to lack an actual philosophy.” With their unlikely dialogues, the characters are “far from any form of believable humanity” and *IM* is a film where the phrase “‘Are you having one of your morbid insights on the transient futility of life?’ counts as a come-on.”²¹



Fig. 4. Jill after Abe’s failed attempt to kill her

2.4 Towards a New Understanding of the Film World

What kind of film world is encountered in *IM*? With its annoying intellectualism, it not only appears unreal but also sounds fake. In it, unrealistic tragicomic characters participate in a party, go to an amusement park, and flirt, all the while with a copy of Cliff’s Notes on philosophy in hand. Everything should revolve around Abe’s charm, but his overweight physicality confers a grotesque note on the representation of the inspiring and engaging teacher (almost a poor version of John Keating in *Dead Poets Society*).²² Even Jill, in spite of her stage presence, is boring, insistent and irritating. Being a nonconformist and breaking rules is tritely expressed through bottles of single malt scotch and talk about getting hold of high-quality grass, which seems to involun-

¹⁹ Zoller Seitz, “Irrational Man”.

²⁰ Guerini, “Irrational Man”.

²¹ Robinson, “Review: Irrational Man and the Incredible Shrinking Worldview of Woody Allen”.

²² *Dead Poets Society* (Weir, 1989).

tarily bring us back to the U.S. of the seventies. The film dwells on Abe's determination not to yield to Jill's advances, as if it wants to emphasize his deontological fairness and moral strength. However, a sudden change in Abe is then justified in a scene with a ludicrous dialogue between he and Jill that goes something like this:

Jill: It's my birthday

Abe: I swore I would not, but I do not know what's come over me

Jill: What's come over you is that you're finally celebrating life...

The dialogue is, of course, peppered with the usual literary reference represented by Abe's gift to Jill: a book by Edna St. Vincent Millay with Abe's annotations indicating the poems he thinks she would like most (what is this, a new prize game?).

Zoller Seitz is probably right in suggesting that filmgoers could also consider the movie in light of the allegations of sexual abuse publically made against Allen by his adopted daughter Dylan Farrow and ex-wife Mia Farrow. According to Zoller Seitz, the film "plays like Allen's daydream of murdering the judge who kept him apart from the girl he had been accused of molesting."²³ Nonetheless, as Seitz himself adds, we do not need to have an opinion about Allen's alleged crimes to find the scenario both objectionable and flimsy.

In fact, there is more. It is something that has to do with the film world and the philosophy that it expresses. The references seemingly copied and pasted from an introductory manual of philosophy and set before the filmgoer are not only boringly rhetorical and artificial, they also form an annoyingly simplistic moralistic thought. Abe's death is not a sign of the randomness of life, but rather the expression of a dogmatic moralism that dictates exemplary punishment for the evil teacher—as well as the bad judge—and the redemption of Jill's fragile, inexperienced soul, which is paternalistically led back to the fold as she re-embraces her thoughtful, sensible boyfriend (while it seems that the tormented Rita is going to remain with her husband). This is all the more exasperatingly inauthentic because it is masked in inconsistent, grotesque existentialism.

²³ Ibid.

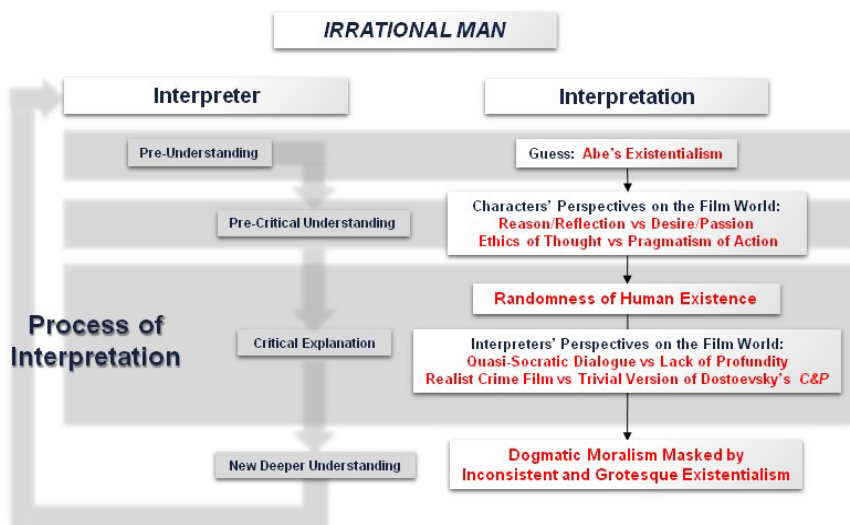


Fig. 5. Ricœurian Hermeneutic Process applied to IM's interpretation

3. Conclusion

What makes *IM* a case study of particular interest for film as philosophy is the fact that the philosophical dimension of the movie does not seem to derive directly from the quotations with which the film dialogue is stuffed. More than repetitious, cloying quotes extracted from some philosophy handbook for beginners, the philosophical meanings of the movie are expressed by the peculiar way of being of the characters and by their giving life to a peculiar film world. The philosophy of *IM* should not be sought literally in a quotation from Kant or Heidegger, but rather, more problematically, it emerges in the confrontations between characters and between the philosophical perspectives that their behaviours express. *IM* is film philosophy in action and not a video recording of a reading from Sartre's *Being and Nothingness*.²⁴

Ricœur's textual model, with its dialectical approach to the conflict of interpretations, can be a useful tool for film as philosophy. According to such Ricœurian film hermeneutics, film philosophising flows through an open dialogue among the different perspectives on the film world.

²⁴Sartre, *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*.

References

- ALLEN, W. (2015): "Irrational Man Press Kit", Sony Pictures Classics. <http://sonyclassics.com/irrationalman/irrationalman_presskit.pdf>[accessed 9 January 2018].
- BARACCO, A. (2017): *Hermeneutics of the Film World: A Ricœurian Method for Film Interpretation*, New York, Palgrave Macmillan.
- BERMAN, E. (2015). "A Handy Guide to All the Philosophers Referenced in *Irrational Man*", *Time*, July 17. <<http://time.com/3957938/irrational-man-philosophers-woody-allen/>>[accessed 9 January 2018].
- BRADSHAW, P. (2015): "Irrational Man review: Woody Allen's philosophy lesson is no head trip", *The Guardian*, May 15. <<https://www.theguardian.com/film/2015/may/15/irrational-man-review-woody-allen-joaquin-phenix->>[accessed 9 January 2018].
- Dead Poets Society* (Peter Weir). USA: Touchstone Pictures, 1989.
- GADAMER, H.G. (1960): *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, Mohr.
- GARCÍA-MASNAR, L.M. (2016): *The Introspective Realist Crime Film*, New York, Palgrave Macmillan.
- GUERINI, S. (2015): "Irrational Man", *Onda Cinema*, December 12. <http://www.ondacinema.it/film/recensione/irrational_man.html>[accessed 9 January 2018].
- Irrational Man* (Woody Allen). USA: Gravier Productions, 2015 (DVD distributed by Warner Home Video, 2016).
- MANCINI, V. (2015). "Woody Allen's Nearly Unwatchable 'Irrational Man' Combines Pointless Affluence, Bloviating", *UPROXX*, July 30. <<http://uproxx.com/filmdrunk/2015/07/irrational-man-review-new-woody-allen-movie/>>[accessed 9 January 2018].
- NOË, A. (2015). "Finding the True Philosophical Discussion In 'Irrational Man'", *Cosmos & Culture*, 13.7, August 14. <<http://www.npr.org/sections/13.7/2015/08/14/432192084/finding-the-true-philosophical-discussion-in-irrational-man>>[accessed 9 January 2018].
- RICŒUR, P. (1976): *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*, Fort Worth, Texas Christian University Press.
- RICŒUR, P. (1978): *The Philosophy of Paul Ricœur: An Anthology of his Work*, C.E. Reagan and D. Stewart (Eds.), Boston, Beacon Press.
- RICŒUR, P. (1981): *Hermeneutics and the Human Sciences: Essays on Language, Action and Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press.
- RICŒUR, P. (1991): *From Text to Action. Essays in Hermeneutics II*, Evanston, North western University Press.
- ROBEY, T. (2015): "Irrational Man review: 'Woody is half-asleep'", *The Telegraph*, September 10. <<http://www.telegraph.co.uk/film/irrational-man/review/>>[accessed 9 January 2018].
- ROBINSON, T. (2015): "Review: Irrational Man and the incredible shrinking worldview of Woody Allen", *The Verge*, July 22.

- <<https://www.theverge.com/2015/7/22/9015805/irrational-man-woody-allen-movie-review>>[accessed 9 January 2018].
- ROMNEY, J. (2015): "Review: Irrational Man", *Film Comment* (July/Aug). <<https://www.filmcomment.com/article/review-irrational-man-woody-allen/>>[accessed 9 January 2018].
- SARTRE, J.P. (1956): *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*, New York, Philosophical Library.
- ZOLLER SEITZ, M. (2015): "Irrational Man", *RogerEbert.com*, July 17. <<http://www.rogerebert.com/reviews/irrational-man-2015>>[accessed 9 January 2018].

DISCURSO MUSICAL E IDENTIDAD EN EL DOCUMENTAL *EL VIAJE MÁS LARGO*: LA INMIGRACIÓN CHINA EN CUBA

Yurima Blanco García

Universidad de Valladolid
yurima.blanco.garcia@uva.es

Resumen

El viaje más largo (1987) narra, con una mirada antropológica, la presencia de la inmigración china en Cuba desde la llegada de los primeros “culíes” en 1847. Inspirado en un texto de Leonardo Padura (guionista), el documental de Rigoberto López (guionista y director) penetra en la historia vital de los protagonistas a la vez que vislumbra otras claves simbólicas: esclavitud, desarraigo, nostalgia, mito, asimilación y mestizaje cultural. Se asume como hipótesis que la presencia musical va más allá de una mera recreación ambiental o soporte de las imágenes: la banda sonora representa el mestizaje cultural a través de diversas estrategias musicales que expresan una lectura estética de “lo chino” por parte del compositor, Hilario González (La Habana, 1920-1996). El objetivo es examinar cómo contribuye el discurso musical en la construcción simbólica de una identidad mestiza que recrea este documental de 25 minutos y que sitúa, en primer plano, “la presencia constante y activa del chino” en la cultura cubana.

Palabras clave: *El viaje más largo*; inmigración china; Cuba; identidad; Hilario González

Con el objetivo de analizar la contribución musical en el documental *El viaje más largo* se aborda, a modo de introducción, la presencia de la inmigración china en el espacio cubano desde su introducción en el siglo XIX, asociado a procesos de transculturación y donde se concitan cuestiones claves como esclavitud, desarraigo, nostalgia, mito, asimilación y mestizaje cultural. Seguidamente se interpelan las motivaciones iniciales de la obra, surgida como exponente del periodismo literario de los años ochenta, bajo la firma del escritor Leonardo Padura y se enmarcan las principales aportaciones del audiovisual como espacio de reflexión antropológica. A continuación, se describen las estrategias compositivas aplicadas por Hilario González en la configuración de la banda sonora musical, las cuales subrayan la imbricación expresiva de la música en el texto artístico. Todo ello signado, esencialmente, en la construcción de un discurso simbólico sobre mestizaje cultural e identidad.

1. Introducción

En 1847 fueron introducidos en Cuba los primeros culíes chinos, motivado por la demanda de mano de obra para las plantaciones azucareras, principal sector económico, y propiciado también por la crisis del imperio asiático y las guerras étnicas entre clanes, coyuntura donde los grupos perdedores eran vendidos como esclavos. En plena vigencia de la esclavitud, España aprovechó esta brecha comercial para garantizar sus intereses productivos, frente al desgaste de los esclavos de origen africano en sus colonias americanas. No es hasta 1886 que se abole la esclavitud en la mayor isla de las Antillas y, paulatinamente, se suspende la trata esclavista como uno de los ejes de la colonización. Por otra parte, cerca de cinco mil asiáticos llegaron a Cuba hacia 1860 procedentes de California, de donde huían por conflictos raciales, lo que convirtió a La Habana en la principal colonia china de América. En ese sentido, la inmigración china en Cuba forma parte de un proceso de dinámicas migratorias cuyo transcurso, iniciado desde finales del siglo XIX y con oleadas más o menos masivas hasta las primeras décadas del XX, permite constatar una diversidad de procedencias geográficas, étnicas y de origen sociocultural incorporadas en el contexto cubano.

Existe consenso en reconocer a *los chinos como uno de los cuatro componentes básicos que constituyeron la nación* (Pérez y Rodríguez, 2008, p.139). De ahí que se integren en la construcción de la identidad cubana junto a otros conglomerados étnicos, constituidos de forma mayoritaria por cuatro grupos: la población nativa de la isla –grupo homogéneo que fue exterminándose, paulatinamente, a partir del proceso de conquista-colonización–; las numerosas y heterogéneas oleadas procedentes de la metrópolis española; el nutrido grupo de esclavos africanos que, de manera casi simultánea con los hispanos, se introdujo en Cuba masivamente y, por último, los inmigrantes chinos, provenientes de diversas localidades de ese país asiático. Otras poblaciones se asentaron de manera intermitente, como los franco-haitianos (fundamentalmente condicionado por la Revolución de Haití, en 1871) y, en el siglo XX,

españoles que huyeron de la Guerra Civil y judíos emigrantes de la Segunda Guerra Mundial.

El concepto de transculturación, definido y fundamentado por Fernando Ortiz hacia 1940, mantiene su vigencia en el debate contemporáneo no sólo en el ámbito cubano, sino vinculado a otros estudios sobre identidad e hibridismo en el espacio académico. Interesa subrayar cómo *la cubanidad [encarna] un nuevo modo de interpretar la cultura nacional [y] se representa dentro de ese complejo proceso de “transmigración humana”, integración y síntesis que explica el antropólogo cubano (Díaz, 1998, p. 3). Así, la metáfora del ajíaco continúa siendo viable y sustanciosa para visualizar la construcción de la identidad en proceso, y en ese sentido, para una lectura de las confluencias culturales que se integran en esta producción audiovisual, donde la representación china ocupa el primer plano. Ortiz enfatiza en el proceso y en el espacio donde tienen lugar estas confluencias como claves para la conformación de la identidad (1949, p.5):*

«[...] Acaso se piense que la cubanidad haya que buscarla en esa salsa de nueva y sintética suculencia formada por la fusión de los linajes humanos desleídos en Cuba; pero no, la cubanidad no está solamente en el resultado sino también en el mismo proceso complejo de su formación, desintegrativo e integrativo, en los elementos sustanciales entrados en su acción, en el ambiente en que se opera y en las vicisitudes de su transcurso».

Tomando como referencia esta definición de **cubanidad** es posible valorar la presencia china en la conformación de la identidad cubana en un largo trayecto que atañe desde los primeros arribos en el siglo XIX hasta su evolución en momentos marcados durante la primera parte de la pasada centuria. Esta presencia se considera como ente heterogéneo, activo y partícipe de complejos procesos de segregación, integración y asimilación social en los diversos contextos emanados en esta isla caribeña.

Por otra parte, llama la atención que en la vasta obra de Ortiz esta comunidad asiática no ocupe un espacio notable, apenas referido en escasas fuentes, con límites marcados en su contribución cultural, ya en fecha tan avanzada como 1940 cuando afirmó que [...] *han penetrado menos en la cubanidad; pero, aunque reciente, no es nula su huella. Se les imputa la pasión del juego, [también] han propagado alguna costumbre exótica, pero escasamente. [...] el influjo asiático no es notable fuera del caso individual.* (Ibíd., 14).

Scherer (2016) valora esta carencia como parte de un *orientalismo español*, tendencia que acusa en otros estudiosos cubanos y que revela la complejidad del conflicto identitario, las problemáticas raciales y de clase social en que se enmarca este fenómeno. Para este autor la existencia de un *orientalismo cubano* pasa por reconocer la singularidad de las implicaciones de la comunidad china en Cuba y su voz en ese proceso. Así, desde una perspectiva histórica, el concepto de Orientalismo subyace desde diversas posturas: construido desde Occidente bajo una mirada eurocentrista, pasando por un marco ambiguo en relación con el afro-orientalismo y, por último, en

una propuesta que *coopera, y simultáneamente compete con la versión chino-cubana del discurso auto-orientalista* (p.106). La visión del presente se abre a revalorizar la cultura china en la isla, llevado a cabo por descendientes de segunda y tercera generación, con sustento institucional y enmarcado en una estrategia cultural y comercial. Este impulso sitúa su punto de partida en la difícil coyuntura que durante la década del noventa transformó el mapa nacional e internacional donde la supervivencia coexiste con nuevas formas de subrayar la identidad local en el espacio transnacional.

Desde la psicología, también se aporta una mirada sobre la identidad que coincide en entenderla como procesos, distinciones y que solamente puede ser entendida en los propios contextos en que esos atributos han sido construidos, objetivados, definidos. De esa manera, atender a las historias de vida de los inmigrantes chinos que protagonizan este documental, asentados en Cuba desde su juventud, implica tomar en cuenta el valor de las identidades subjetivas, en tanto *la identidad no solamente supone que un individuo (o un grupo) es el mismo y no otro, sino, sobre todo, que tiene conciencia de ser el mismo en forma relativamente coherente y continua a través de los cambios* (de la Torre, 2008, p.57). Sin dudas, este es uno de los referentes discursivos de los que parte el documental y que cobra relevancia en el testimonio de dos inmigrantes chinos que comparten vicisitudes, expectativas y añoranzas que se configuran, conscientemente, en el devenir espaciotemporal donde conviven.

Un estudio reciente sobre la inmigración china señala, al menos, tres etapas significativas en el aspecto socioeconómico y la percepción que de esta comunidad tuvo la sociedad cubana (Herrera y Castillo, 2013). Primero, la etapa propiciada por el modelo de expansión azucarera donde ejercieron, mayoritariamente, como jornaleros. De este período, se desprende uno de los relatos más recurridos en la historiografía cuyo enunciado, *nunca hubo un chino cubano traidor*, pone en valor la fidelidad y actuación de algunos chinos durante las gestas de independencia. En 1902 se inicia otro ciclo, enmarcado por la subordinación y el protectorado de Estados Unidos bajo el modelo de pseudo-república, donde existió una mayor definición del perfil comercial de esta comunidad en Cuba. Así, las estadísticas de 1948 apuntan que, después de los españoles, los chinos representaron la mayoría de los inmigrantes en Cuba. Una tercera coyuntura se relaciona con el final de la Segunda Guerra Mundial y el afianzamiento del sistema de relaciones comerciales entre China y Estados Unidos, de lo cual resultó fortalecido el sector detallista, principal exponente comercial de esta comunidad en el país.

Por último, el Triunfo de la Revolución Cubana coadyubó a una postura ideológica de la comunidad asiática favorable a su relación con la República Popular China y al proceso de transformación que se gestó en la isla. Sin embargo, señaló una etapa de erosión en su actividad económica, tradicionalmente basado en el comercio y los servicios, producto de las medidas de nacionalización y eliminación del ejercicio privado. Esto, sin dudas, significó un deterioro del status económico y, por ende, del imaginario social y cultural que proyectaban en el conjunto de la sociedad cubana.

2. *El viaje más largo comienza con el primer paso*

Leonardo Padura (La Habana, 1955) sobresale en el campo literario cubano, como una de las voces más originales y constantes en la búsqueda e interés hacia registros temáticos y expresivos de la identidad cultural. Recientemente galardonado con el Premio Princesa de Asturias de las Letras y con una extensa lista de reconocimientos nacionales e internacionales, su vocación literaria trasciende a la configuración de espacios simbólicos donde conviven la investigación histórico-literaria, la creación artística, el costumbrismo, entre otros registros expresivos, que conciertan ámbitos de inspiración y reflexión antropológica en su obra.

Los años ochenta representan una etapa de *reacción* dentro del ambiente cultural cubano, frente a una década precedente marcada por la censura y pretensión ideológica del discurso artístico. En ese nuevo contexto, Padura escribe *El viaje más largo*, reportaje que se asienta en su quehacer como periodista de *Juventud Rebelde*. Participa, así, del periodismo literario cubano, el cual *fundó sus búsquedas y realizó sus concreciones a partir de una apropiación creativa y artística del lenguaje y sus estructuras*. La visión crítica de la realidad cubana se expresó con nuevos códigos estéticos y de comunicación, que el escritor subraya como una articulación entre ficción y realidad, más próximo a reclamos literarios que periodísticos, a través de interesantes formulaciones artísticas donde *los reportajes podían ser leídos como cuentos, las entrevistas parecían diálogos [y, en cuanto al contenido] se prefirieron los asuntos olvidados o marginados por la prensa* (Padura, 2014, p. 4).

En ese sentido, Padura emplazó en un diario nacional el presente de la comunidad china que, aunque asentada en una de las arterias más concurridas de La Habana, aparecía desdeñada en el constructo social del país. Su poética ahonda en la historia de vida, el drama humano de la emigración, la añoranza del retorno, la religión, los mitos, los procesos de mestizaje, la cotidianidad, las prácticas culturales e inserción social de esta población, mayormente envejecida, en los finales del siglo XX.

Este texto se toma como punto de partida y se constituye como argumento narrativo para la realización audiovisual, cuyo guion fue escrito por Padura y Rigoberto López (La Habana, 1947), su director. Las historias de vida Francisco Cuang y Mario Wong Kong sirven de eje narrativo para la articulación del relato audiovisual que expone, de manera sucinta, una trayectoria de la historia cultural de esta comunidad desde una dimensión antropológica.

Esta obra se enmarca en la antropología visual, en tanto proyecta *el uso ético, crítico y reflexivo de las tecnologías audiovisuales para el registro de aquellas prácticas sociales que el investigador considera expresiones significativas de la cultura estudiada* (Paniagua, 2013, p. 2). Asimismo, pone en valor la diversidad cultural, se convierte en documento etnográfico y fuente de referencia para el estudio del asentamiento chino en Cuba.

Las modalidades de representación de este documental comprenden la exposición, la participación e interacción, la reflexión y el performance. La figura del narra-

dor en off representa el hilo conductor del relato, unido al testimonio de los dos protagonistas ancianos. La fotografía –especialmente en relación con imágenes fijas que discurren sobre la vida pública e individual de los chinos–, la presentación de espacios ciudadanos donde es posible comprobar la amplia concurrencia social y la pluralidad de fisonomías que configuran la sociedad cubana o las escenas enmarcadas en los ritos mágico-religiosos resultan de especial expresividad en el discurso audiovisual.

3. Estrategias compositivas: el mestizaje como símbolo identitario

Se sigue para el estudio la definición de estrategias compositivas propuestas por Villar-Taboada en tanto concilia aspectos de estilo, comparación, funcionalidad y crítica como pautas para el análisis musical, resumidas como [...] *las decisiones mediante las que el compositor, siguiendo a o desviándose de las pautas de comportamiento de una tendencia musical, establece las funciones con que organiza su música* (2013, p.162).

La banda sonora musical (BSM) de *El viaje más largo* pertenece al compositor Hilario González (La Habana, 1920-1996)¹ el cual concibió una partitura homónima y versionó, para orquesta sinfónica, su canción *El jarrón chino* (1962). En el filme se concitan obras musicales preexistentes, dos de ellas tomadas del patrimonio musical cubano: *Ahí viene el chino*, de Ernesto Lecuona (Guanabacoa, 1895- Santa Cruz de Tenerife, 1963) y *El dios chino*, de José Urfé (Madruga, 1879-1957).

El danzón, establecido en la década del veinte del pasado siglo como el baile nacional cubano, representa un símbolo de **lo criollo** y de la identidad nacional. Sus primeros títulos se inscriben en los finales del siglo XIX, como parte de las influencias recibidas de la contradanza y diversos estilos de la música europea, de elementos rítmicos y tímbricos de aporte afrocubano, entre otros componentes sintetizados en este género **transcultural**. Sus rasgos esenciales apuntan al uso de la estructura cíclica del Rondó –con el patrón básico ABACADA ampliado con el montuno– cuya catadura clásica responde a la alternancia entre secciones y la prominencia de un estribillo; el conjunto instrumental –regularmente compuesto por flauta, clarinete, violín, contrabajo, piano, timbal y güiro– que revela una especial simbiosis entre la

¹ La participación de González en esta producción fue sugerida por Fernando López “Chinolope”, fotógrafo y amigo personal del compositor. Su trayectoria intelectual sobresale por la pertenencia al Grupo de Renovación Musical (1942-1945), la fundación del Museo Nacional de la Música (1971) y una intensa actividad artística que comprende la ejecución pianística, la composición, producción de cine y teatro, docencia, dirección coral e investigación. El repertorio compositivo comprende obras pianísticas, más de sesenta títulos para voz y piano y música escénica. Su estrecha vinculación con el cine se remonta a 1959, cuando produjo la primera película del venezolano Roman Chabaud (*Cain Adolescente*, Caracas: Allegro Films, 1959) y, durante la primera década de la Revolución Cubana la proyección y comentario cinematográfico en espacios de difusión masiva. Su participación en este documental aúna la sensibilidad y conocimiento del patrimonio musical, la creación de partituras originales y de una BSM definida por la síncreis con la poética audiovisual.

tímbica europea y africana y, en el aspecto temático, el interés por reflejar los temas que pulsán en su tiempo. En ese sentido, la nueva musicología apunta al carácter transnacional del danzón como un género que dialoga con las prácticas sociales y culturales en el circuito caribeño, con implicaciones identitarias que alcanzan hasta el presente (Madrid y Moore, 2013). Su aparición en la película se enmarca en dos secuencias claves para la articulación del discurso simbólico: los chinos-cubanos transitando por los enclaves citadinos de La Habana como parte del conglomerado social que la habita o en el entorno emblemático del Barrio chino y su contexto.

Las danzas de Lecuona representan una continuidad y renovación de la tradición pianística cubana y sobresalen por la fusión de elementos estilísticos de la música académica europea y de las entonaciones criollas. La evocación de personajes y ambientes vernáculos resultan distintivos de su creación, donde **el chino** se integra en una estampa social junto al negro, la mulata y el español. *Ahí viene el chino*, en versión para piano y orquesta sinfónica, inicia y concluye el documental como marco de significado retórico e identitario. En la interpretación, original para la película, participan el galardonado pianista Jorge Luis Prats y la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, bajo la dirección de Manuel Dcuhesne Cuzán

Sin duda, la elección de ambas obras y su imbricación en el discurso del documental se corresponde no sólo con un recurso intertextual, en tanto la alusión en los títulos ya enmarca la obra en su referencia a China, sino que adquiere una connotación semántica, al representar el mestizaje cultural a través del proceso de influencias y sedimentaciones culturales que le conforman.

El jarrón, poema de Nicolás Guillén, se enmarca en el contexto de filiación política impulsado por Cuba durante la década del sesenta y tiene como colofón la visita del Poeta Nacional de Cuba a la República Popular China. Inspirado en esta obra lírica, González compone la canción para voz y piano y dos décadas después retoma el leit motiv como material temático para *El viaje más largo*. La imbricación narrativa entre la referencia literaria y la obra musical conforman una sinergia en la búsqueda de un imaginario estético sobre la cultura china. La primera estrofa circunda la remembranza e imagen mítica sobre este país asiático en la voz del poeta: *En el candor de mi niñez lejana,/ entre el libro y el juego,/China era un gran jarro de porcelana/amarilla con un dragón de fuego*.

Respecto a la obra musical, su instrumentación comprende la orquesta sinfónica de cuatro grupos y hace énfasis en aquellos instrumentos que evocan una tímbrica asiática: triángulo, blocks chinos, tam-tam y xilófono. El uso de la pentafonía representa un signo fundamental en esta obra y se interpreta como un tópico de connotación identitaria de la cultura oriental. El leit motiv se identifica con un motivo escalístico descendente –construido sobre el modelo de una escala pentáfona tipo La, con centro en Mib– cuya figuración rítmica se corresponde con el cinquillo cubano –corchea, semicorchea-corchea- semicorchea-corchea– un elemento distintivo de la música cubana. La recurrencia de arpeggios, glissandos, el tempo lento, compás de 2/4, entre otros elementos, configuran el discurso musical de la obra.

Entre las músicas preexistentes utilizadas en este documental sobresale una célebre canción china, popularizada a partir de la película *Rojo sol* (1961), traducida como *Quién dice que mi pueblo natal no es bueno*. Su presencia reviste especial interés dada la función expresiva que asume en las dos secuencias que participa, situándose en un plano sobresaliente: en la primera se recrean perfiles de chinos-cubanos realizando manualidades en un ambiente de sosiego y plenitud; en la segunda, se muestran paisajes simbólicos de China que acentúan el tono melancólico y de añoranza confesado por los protagonistas de la película.

Para concluir el análisis de la banda sonora se subraya el bloque musical con alusión al sincretismo religioso como uno de los símbolos de la transculturación. La asimilación de los santos católicos devenidos en deidades de ascendente africano –mediante un complejo proceso de simbiosis y conciliación– también atañe a los inmigrantes chinos: Santa Bárbara representa a Changó, orisha del panteón yoruba definido como dios del fuego, de la guerra, del baile, y esta deidad mayor es identificada como Sanfancón. Esta escena se acentúa con un toque abakúa, manifestación de la cultura yoruba, ejecutado por el instrumental de tambores batá, y sustenta la narración audiovisual dedicada a la figura de Wifredo Lam (Sagua la grande, 1902-París, 1982).

Este pintor cubano encarna uno de los signos más elocuentes del mestizaje y ocupa un espacio relevante en el documental. De padre cantonés y madre mulata, Lam representa uno de los artistas emblemáticos de la vanguardia pictórica cubana y se erige como símbolo de la cultura mestiza que propone este documental.

Para una mejor comprensión de la BSM se relacionan en la siguiente tabla un resumen de los bloques musicales que participan en la película, las escenas en que se enmarcan, la referencia a obras musicales y autores, así como una breve descripción de los medios sonoros.

| Banda Sonora Musical/ Bloques | Escena | Obra musical | Autor/ tímbrica Descripción |
|--------------------------------------|--|---|---|
| Ritual | Ritual asiático con incorporación de signos sincréticos | Alterna entre toques del Gong y efectos sonoros producidos por la práctica ritual | Gong, piedras percutidas, batidas, instrumentos rituales. |
| Créditos iniciales | Fotografías de chinos-cubanos en diversos espacios personales y sociales | <i>Ahí viene el chino</i> | Danza. Versión para piano y orquesta sinfónica. Autor: E. Lecuona |
| Presentación (Narrador) 3.42-4:50 | Barco en travesía (dramatización) | Variaciones sinfónicas de <i>El jarrón chino</i> | Orquesta sinfónica. Autor: H. González |
| 5.54-6.41 | Imágenes de la esclavitud, ambientada en barracones (dramatización) | Variaciones sinfónicas de <i>El jarrón chino</i> | Ídem |
| 7.42-8.40 | Chinos-cubanos haciendo manualidades y artesanías. | Canción popular china [<i>Quién dice que mi pueblo natal no es bueno</i>] | Orquesta sinfónica. Predominio de flauta y cuerdas. |
| 9.45-10.49 | Ritual de veneración a Sanfancon. | Música de origen asiático | Conjunto de instrumentos tradicionales chinos. Identidad tímbrica |
| 10.50-12.08 | Imágenes ambientadas en El Prado y el Barrio chino donde se entremezclan y subrayan fisonomías asiáticas en el conglomerado social cubano. | <i>El dios chino</i> | Danzón. Charanga típica (flauta, clarinete, piano, violín I-II, contrabajo, tímbal criollo, güiro, gong). Autor: J. Urfé. |
| 13.0-14.03 | Imágenes dramatizadas de la esclavitud, pinturas y fotografías de archivo. | <i>El viaje más largo</i> | Orquesta sinfónica. Autor: H. González |
| 15.05- 16.55 | Imágenes tomadas en el ámbito del Barrio chino (balcones, comercios, calles, barbería) | <i>El dios chino</i> | Danzón. Autor: J. Urfé. Charanga típica |

| | | | |
|--------------|--|--|--|
| 17.32- 18.10 | Paisajes-símbolos de China | Canción popular china [<i>Quién dice que mi pueblo natal no es bueno</i>] | Orquesta sinfónica. Predominio de flauta y cuerdas |
| 18.43 -20.07 | Festividad en el barrio chino. Transición a imágenes y narración sobre Wifredo Lam | Música para espectáculo tradicional chino. Salida del Dragón y otros. | Conjunto instrumental de tradición china. Predominio de percusión. |
| 20.08-20.35 | Continuación de imágenes de W. Lam con cambio de secuencia musical: sincretismo | Toque afrocubano: ritual yoruba | Conjunto de tambores Batá (Iya, itóteles okonkolo) |
| 22.43-23.53 | Texto en claves semánticas: misterio / enigma / integración | Música de origen asiático | Conjunto de instrumentos tradicionales chinos. |
| 23.54-24.58 | Anciano chino caminando | <i>Ahí viene el chino</i> | Danza. Versión para piano y orquesta sinfónica. |

Tabla 1. Banda Sonora Musical de El viaje más largo. Elab. propia

4. Conclusiones

El viaje más largo representa un texto de valor antropológico para el estudio de la comunidad china en Cuba, el cual reflexiona sobre los procesos de asimilación e integración sociocultural en una trayectoria de tensiones e intereses diversos. El testimonio de dos chino-cubanos configura el discurso narrativo de este audiovisual, en el cual la música asume una función empática en relación con las imágenes. Sobresale la relación sincrónica entre la música y la dramaturgia audiovisual, especialmente dada por el vínculo estructural, estético y expresivo.

En este sentido, la BSM participa de la configuración rítmica de la obra, acentúa el ritmo visual y su articulación expresiva, definida en cinco bloques fundamentales donde se combinan música original, adaptada y títulos preexistentes, a saber: 1) el tema inicial y final identificado por la danza *Ahí viene el chino*, de Lecuona; 2) el bloque definido por el danzón para proyectar la inserción social y los ambientes citadinos en que convive esta comunidad; 3) la canción popular china que pondera la tradición y el amor a la tierra donde se nace; 4) la partitura de Hilario González como

sustento de secuencias dramatizadas y, por último, 5) el segmento dedicado a la temática mágico-religiosa, donde se inserta un toque de percusión afrocubana.

La música aporta un valor esencial en la construcción del discurso identitario que propone esta obra audiovisual, a través de las estrategias compositivas asumidas por Hilario González en la creación y selección musical que configuran la banda sonora. La asimilación e incorporación de la inmigración china en la configuración de la identidad cubana se plantea en esta propuesta audiovisual como un símbolo de mestizaje cultural y transculturación, lo cual se significa con la referencia al danzón y la danza cubana, el sincretismo religioso y la síntesis de tópicos orientales y signos de cubanidad musical. Este documental, que obtuvo el Premio Coral del X Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano y de la Crítica Cinematográfica, ambos en La Habana, en 1988, deja abierta nuevas perspectivas sobre la pervivencia y actualidad de la comunidad china en el presente cubano.

5. Referencias bibliográficas

- DE LA TORRE, C. (2008): *Las identidades: una mirada desde la psicología*, La Habana, Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello.
- DÍAZ, A. (1998): «Fernando Ortiz y Allan Kardec: espiritismo y transculturación». *Prismas*, 2, Quilmes, 175-192.
- HERRERA, M y CASTILLO, M. (2003): *Identidades, espacios y jerarquías de los chinos en La Habana republicana (1902-1968)*, La Habana, Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello.
- MADRID, A. y MOORE, R. (2013): *Danzón: Circum- Caribbean Dialogues in Music and Dance*, New York, Oxford University Press.
- ORTIZ, F. (2002 [1949]): «Los factores humanos de la cubanidad», *Perfiles de la cultura cubana*, 2, mayo-diciembre, 1-15, La Habana. [En línea] http://www.perfiles.cult.cu/articulos/factores_cubanidad.pdf Consultado: 22/2/2015.
- PADURA, L. (2014): *El viaje más largo: en busca de una cubanía extraviada*, Nuevos Emprendimientos Editoriales (NED) S.L. [En línea] <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=Y7BsBQAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT5&dq=el+viaje+mas+largo+documental+&ots=sbFmQH5Ujg&sig=hFHQGY78cjtFNzDwKrLpieQwMXE#v=onepage&q&f=true> Consultado: 1/9/2017.
- PANIAGUA, K. (2013): *El documental como crisol: análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen*, México, D.F., Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- PÉREZ, R. y RODRÍGUEZ, S. (2008): «La Corneta China (Suona) en Cuba: una contribución cultural asiática trascendente», *Afro-hispanic Review*, 27 (1), Spring, 139-160, Nashville. [En línea] <https://www.questia.com/library/p138893/afro-hispanic-review/i2504747/vol-27-no-1-spring> Consultado: 10/4/2017.
- SCHERER, F. (2016): «De “Indio” a “Chino”: una arqueología del discurso orientalista en Cuba», *Espacios transnacionales*, 7, julio-diciembre, 98-109, [En línea] http://espaciostransnacionales.org/wp-content/uploads/2017/08/ET07_SCHERER.pdf Consultado: 10/04/2017.

VILLAR-TABOADA. C. (2013): «De la técnica al significado: debates y modelos en torno al análisis atonal», en Leticia Sánchez de Andrés, *et al.*, *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 161-205.

Entrevista

Entrevista de la autora a Rigoberto López, director de cine [inédito] La Habana, 20/8/2014.

Películas

El viaje más largo (Rigoberto López). Cuba: Instituto cubano de arte e industria cinematográficos (ICAIC), 1988.

LA RE-CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA DEL PUEBLO ANDALUZ

María José Bogas Ríos

Investigadora independiente
Universidad Complutense de Madrid
bogasmj@gmail.com

Resumen

En 1975 se inicia un movimiento andaluz cinematográfico desde el que se reclama una producción propia que represente la identidad y realidad andaluza; siendo una de sus vías la de la recuperación de su memoria histórica. Así, la década de los 80 dará lugar a una serie de producciones que recuperen y pongan sobre la palestra algunos de los momentos más controvertidos acaecidos en el territorio andaluz acallados por la represión y la censura ejercidas durante el régimen franquista. Censura que en los albores de la incipiente democracia seguía operando en algunos casos, incluso tras haber caído las instituciones que la ejercían.

En esta investigación se pretende indagar en el revisionismo histórico que se hace desde las producciones andaluzas en el momento de mayor auge del andalucismo cinematográfico en las que se analizarán la construcción de la memoria histórica en tres obras producidas a principios de esta década: *Tierra de rastros* (Antonio Gonzalo, 1980), *Rocío* (Fernando Ruiz Vergara, 1980), *Casas Viejas* (José Luis López del Río, 1983).

Palabras clave: cine, historia, memoria histórica, identidad andaluza, cine andaluz.

1. Introducción

Noviembre de 1975 es una fecha clave de la historia reciente de España, mes de la muerte del Jefe del Estado español hasta la fecha y desde 1939, Francisco Franco. La muerte del dictador trajo consigo una serie de reformas estructurales tanto políticas como sociales que afectarían profundamente a la configuración del país, proceso que ya había sido iniciado unos años antes en 1969, momento en el que Fraga Iribarne es destituido de su puesto con Ministro de Información y Turismo, cargo que ostentaba desde 1962 tras el cambio de gobierno que precedería a la Transición democrática en el cual se comenzaba a configurar el nuevo modelo de estado español, de una dictadura a una monarquía autoritaria; que posteriormente y tras una serie de circunstancias como la el asesinato de Carrero Blanco en 1973 en un atentado perpetrado por la banda terrorista ETA, denotaba la decadencia de la dictadura.

Con un contexto político-social agitado, en lo que atañe a lo cinematográfico, tanto Jean Claude Seguin (1994) como Casimiro Torreiro (2009) han señalado que en el cine producido en esta etapa exploraría más la vía de reivindicación de la memoria histórica, como lo ha llamado el hispanista *la reconstitution historique*¹, que la de realizar filmes con una actitud crítica del momento convulso que se estaba viviendo en lo político y social en España. El tardofranquismo supuso un aperturismo a nuevas vías más libertarias en las que, como ha señalado Seguin², el cine de las autonomías comenzarían su andadura en un intento de vindicación de sus identidades culturales solapadas bajo el ideario franquista.

Por su parte Casimiro Torreiro (2009) ha expuesto la situación precaria de la cinematografía española del periodo, subsidiaria y dependiente del Estado y de la actividad censora; así como el varapalo que supuso el caso Matesa³ para la industria, que no solo vio reducida su capacidad de producción sino que además, también su capacidad de exhibición debido a la merma constante de las salas; llegando a concretarse en una de las peores crisis del cine español⁴.

A esto, hay que añadir que cinematográficamente, la identidad nacional española estaba constituida en una serie de pilares como el cine religioso, el bélico, de revisión

¹ SEGUIN, J.C. (1994): *Histoire du cinémaes pagnol*, París, NathanUniversité, 90.

² *Ibid.*, 90.

³ El caso Matesa fue un fraude al Estado perpetrado por un industrial catalán conectado al Opus Dei, Juan Vilá-Reyes, en el cual se benefició de unos créditos del estado para la exportación textil, la cual nunca llegó a realizar; llegando a estafar al Banco de Crédito Industrial 9.655 millones de pesetas. Este hecho ocasionó que el banco quedase intervenido por el Gobierno y el bloqueo de todos los créditos concedidos mediante él, entre los que se encontraban los fondos de protección a la cinematografía que subvencionaban el 15% automático que García Escudero propusiera en sus reformas legislativas en las industrias del espectáculo desde 1962, año en el que se convierte en el responsable de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, vigentes hasta 1983 en la que se establece la Ley Miró.

⁴ TORREIRO, C. (2009): «Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)», *Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 341-397.

histórica e incluso la española donde no tenían cabida otras realidades nacionales; como la vasca, la catalana o la gallega. Santos Zunzunegui (1985) ha señalado que el cine nacional es *aquel que naciendo de la reflexión, reflejo o deformación sobre la propia realidad, se constituye como generador de unas señas de identidad, al mismo tiempo que otros fenómenos artísticos o comunicativos a nivel ideológico*⁵. En una configuración estatal como es el caso del español, de tipo policultural, no es de extrañar que ciertas comunidades reclamasen un lugar para su propia cultura que había quedado sometida a los dictámenes de una realidad cultural que les había sometido e incluso prohibido el uso de su propio lenguaje.

Por lo tanto, una de las primeras vías en cuanto a la producción cinematográfica de estas comunidades sería la de reflejar, conmemorar o reconstruir una serie de hitos de su historia reciente que habían sido relegados al ostracismo por la historiografía oficial del régimen. Este es el punto de partida de esta investigación, en la que se explora las vías discursivas en las que se movía el cine andaluz en un margen temporal muy concreto como es el inicio de la década de los ochenta, es decir, pre-autonomía y consecución de la misma por parte de la comunidad, donde el andalucismo ideológico había alcanzado altas cotas entre la población.

Por otra parte, el medio cinematográfico, por su doble condición de producto industrial y a la vez cultural, se encuentra a caballo entre el reflejo de una sociedad que a la vez moldea. De ahí que se hable de re-construcción, ya que por una parte hablamos de hechos reales, acaecidos en un tiempo concreto de la historia que son construidos a través de unos elementos formales que elaboran un discurso acerca de los mismo y que se erige en el objetivo principal de este texto; dilucidar la construcción del discurso identitario andaluz a través de la recuperación de la memoria histórica en tres filmes concretos. Siendo la hipótesis principal de trabajo que la recuperación de la memoria histórica a través del cine andaluz propone unos discursos vertebradores de la identidad basada en realidades pasadas y que a través de los recursos utilizados trata de revestir de cierto verismo cinematográfico.

1.1. Metodología

La metodología utilizada para la consecución de unos resultados concluyentes sobre la construcción de la memoria histórica del pueblo andaluz, o como se propone desde el título, la re-construcción de la misma, es el análisis textual como herramienta de análisis del discurso establecido en el relato de tres filmes seleccionados *Rocío* (Fernando Ruiz Vergara, 1980), *Tierra de rastrojos* (Antonio González, 1980) y *Casas Viejas* (José Luis López del Río, 1983). La unidad de análisis se establece en función de los hechos recreados; de esta manera, mientras que en *Tierra de rastrojos* y *Casas Viejas* se toma el filme completo como unidad, en *Rocío*, se toma uno de los bloques narrativos, en concreto el tercer bloque, como unidad de análisis.

⁵ ZUNZUNEGUI, S (1985): *El cine en el País Vasco*, Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya, 311.

En cuanto al acceso a los recursos, hay que señalar que al tratarse de unas obras muy concretas, con escasa repercusión mediática y en el caso del documental *Rocío*, sobre la que aún pesa una sentencia judicial de no exhibición en su metraje completo, el visionado de las mismas se ha realizado a través de distintas plataformas y formatos a los cuales se puede acceder al contenido. Para el caso de *Rocío* y *Casas Viejas*, filmes que no se encuentran editados en formato DVD, pero que en el caso de la primera se puede acceder a una copia digitalizada por la Biblioteca Nacional Española y a la cual se ha tenido acceso y se ha tenido en cuenta, además de la copia alojada en la plataforma Youtube⁶, la cual da cuenta del documental en su versión íntegra, incluyendo los minutos de metraje censurados. En el caso de *Casas Viejas*, también se ha acudido a la copia que se encuentra alojada en la plataforma Youtube⁷ dividida su metraje en dos partes, no habiendo sido posible su localización con cierta calidad adecuada para el análisis en otros centros. Por último, *Tierra de rastrojos* sí que ha sido localizada una versión editada en DVD por el Centro de Estudios Andaluces que puede visionarse en Biblioteca Nacional Española.

2. Análisis e interpretación de los datos

2.1. Breve contexto del cine autonómico en la Transición

En 1973 se inicia la *I Seman de cine de Orense* bajo el amparo del Cineclub Feijoo. Estas *Xornadascinematográficas* celebradas en Ourense se convertirían en el foro de debate más importante en los subsiguientes cinco años donde se darían cita realizadores vascos, catalanes, gallegos y canarios reclamando una serie de cuestiones que ayudasen a promover unos rasgos culturales propios en lo cinematográfico. Con los aires de libertad que poco a poco iban llegando comienzan a emerger en estas comunidades una serie de festivales y jornadas de cine que servirían tanto de plataforma como de puntos de encuentro en los que se debatían acerca de la representación cinematográfica de sus señas identitarias, a las que se uniría Andalucía. En 1977 en la *III Semana del cine Iberoamericano*, celebrado en Huelva, tiene lugar un manifiesto de los realizadores andaluces en la que se denuncia el uso de su identidad en referencia a la identidad española con *finés bastardos* y *con pleno falseamiento de la realidad*⁸, posteriormente en 1979 tiene lugar en los *II Encuentros de cine y cultura de Andalucía*, celebrado en Benalmádena en los que se reclamaban cuestiones que atañían a la

⁶ *Rocío* (Fernando Ruiz Vergara). España: Tangana Films, Producciones cinematográficas andaluzas, 1980. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=vXJfp4iFAic&t=4s>

⁷ *Casas Viejas* (José Luis López del Río). España: Andalusi-cine, 1983. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=OD17Eis4ZV0&t=116s> [1/2] y <https://www.youtube.com/watch?v=jEXUpxzjVOQ> [2/2]

⁸ A.A.V.V. (1977) «Documentos para la Historia. Manifiesto de los realizadores andaluces en Huelva-77. Por un cine andaluz», *Rafael Utrera y Juan Fabián Delgado (1980), Cine en Andalucía. Un informe*, Sevilla, Argantonio D.L., 32-33.

creación de infraestructuras pertinentes para el desarrollo de una industria audiovisual en la comunidad.

Con este contexto histórico, el cine autonómico andaluz se uniría a esta corriente y comienza a producir tanto en el terreno del cortometraje, como del largometraje una suerte de productos cinematográficos que guardan una especial relación con cuestiones identitarias; si bien en un primer momento, las primeras producciones que marcan el inicio de esta etapa del cine andaluz se realizan a través de la adaptación cinematográfica de obras literarias de nombres andaluces como es el caso de *Manuela* (Gonzalo García Pelayo, 1975), *La espuela* (Roberto Fandiño, 1976) o *María, la santa* (Roberto Fandiño, 1977); o uno de los casos que nos atañe como es *Tierra de rastros*. Pero a su vez, también comenzarían a surgir narrativas propias que trataran de mostrar distintas caras de lo andaluz en la pantalla como es el caso de las producciones de Gonzalo García Pelayo *Vivir en Sevilla* (1978) o *Frente al mar* (1979), más centradas en realidades y problemas concretos de la Andalucía presente en el contexto de su producción, y que sin embargo no deja de enlazar con problemáticas seculares que atañen al pueblo andaluz, como las huelgas y desempleo. Temas que como se verá, estarán presentes en los filmes que se analizan a continuación y que son los siguientes en el rango temporal de la producción cinematográfica andaluza.

2.2. La historia: pan y tierra para el pueblo

Algo que ya veníamos exponiendo en la presentación del texto es que los tres filmes seleccionados presentan una serie de temáticas interconectadas en relación a la reconstrucción de un pasado histórico de la comunidad andaluza. Las temáticas tratadas guardan una especial relación con hechos acaecidos en la década de los treinta, la II República y la Guerra Civil Española para dar rienda suelta a problemas seculares de la Andalucía agraria en un claro conflicto de clases dados en la sociedad de la comunidad, sin llegar a enaltecer el nacionalismo andaluz. O dicho de otro modo, la vindicación de una identidad andaluza pasaba en la década de los ochenta por exponer y tratar los problemas sociales andaluces; los cuales están vinculados al andalucismo propuesto por Blas Infante y que guardan una estrecha relación histórica con los conflictos agrarios y el reparto de la tierra.

A nivel de la historia narrada, los filmes seleccionados dan cuenta de tres hechos históricos en los que se presentan dichos conflictos. *Tierra de rastros* es una obra de ficción que trata en su historia la vida de un pueblo andaluz en los albores del siglo XX en la que tiene como eje vertebrador la vida de dos generaciones de una familia de colonos⁹ en uno de los latifundios del sur. El marco temporal de la historia abarca al menos treinta años, desde que la familia se muda a una de las parcelas de un cortijo hasta que el hijo mayor, ya adulto, y tras la Guerra Civil debe irse de su propia parcela

⁹ Se denominaba colonos a los campesinos que arrendaban una parcela a los grandes terratenientes y que se dedicaban al cultivo de esas tierras, mientras pagaban un estipendio al latifundista y a su vez también trabajaban en las cuadrillas de jornaleros del cortijo cuando era necesario.

con su familia. El tema principal que hila toda la trama es el conflicto agrario por la tierra, los movimientos jornaleros y anarquistas, así como los vaivenes políticos del primer tercio del siglo XX. Aunque la obra presente una estructura cíclica dentro de su narrativa y tenga como protagonista inicial al pequeño de la familia; poco a poco el filme va desarrollándose como una obra coral, en la que el pueblo y el conflicto por la tierra y mejores condiciones de trabajo se erigirán en personajes.

Por otra parte, *Casas viejas* se centra precisamente en unos hechos acaecidos a principios de 1933 en la pedanía homónima perteneciente a Medina Sidonia, provincia de Cádiz. El filme se centra en los movimientos anarquistas dados en todo el país y las huelgas campesinas que tuvieron lugar en esta zona a principios de siglo, retratando un pueblo hambriento que reclama el reparto de las tierras como expresa uno de los personajes *27.000 fanegas en manos de un marqués y miles de campesinos, sin un trozo de tierra en que cavarse la fosa* [13:18]. El filme tiene como eje narrativo un suceso concreto en el murieron diecinueve personas a manos de la Guardia Civil, anarquistas que pretendían reclamar mejores salarios y tierra de cultivos y cuyo último reducto se refugió en una casa, siendo quemados vivos. Esta represión fue ordenada supuestamente y como da a entender el filme por el primer gobierno republicano de izquierdas, lo cual se saldó con la pérdida de las elecciones en ese mismo año que le daría la victoria a la derecha.

Rocío es un documental que realiza una exploración antropológica en la configuración de la fiesta religiosa de la romería de la Virgen del Rocío desde los albores del Imperio Romano y haciendo un recorrido por toda la historia de la región hasta la época feudal, e incidiendo en los aspectos sociales de la fiesta popular en la actualidad. El filme dedica desde el minuto 33:26 hasta el 45:44, es decir doce minutos de su metraje, un 17% del total del filme, a una serie de sucesos acaecidos durante la II República y tras el levantamiento militar del 36 en el que se declara la supuesta implicación de algunas familias pudientes en ciertas acciones represivas contra el pueblo, no solo en la zona de Jerez de donde proceden y de las cuales conecta con el documental por ser las fundadoras de la Hermandad del Rocío de Jerez, sino en toda la comarca, llegando, incluso, a la zona minera de Río Tinto.

2.3. El tratamiento: el verismo como elemento formal del relato cinematográfico

De las tres películas analizadas, una es un documental y las otras dos obras de ficción, este hecho atañe a la configuración temporal del relato; ya que la obra documental, *Rocío*, está realizada en una serie de bloques temáticos en las que se articulan distintos tiempos de la historia. Se podría decir está elaborada con base en una escaleta más que como un guión narrativo; por lo que presenta cierto anacronismo en su estructura narrativa. A nivel formal, el filme presenta una mezcla de formatos como recortes de prensa, dibujos a modo de cantar de ciego que narran la leyenda de la Virgen, videograbaciones realizadas con cámara de televisión de entrevistas a diferentes personajes desde hermanos mayores de cofradías, expertos antropólogos e historiadores, incluso a personajes populares que entrelazan en el discurso visual elaborado con las imáge-

nes rodadas en la fiesta con una cámara de 16mm, inflada posteriormente a 35mm e imágenes de la imaginería religiosa que son bien utilizadas como contrapunto irónico de lo expresado en *off* por los entrevistados o como redundancia informativa. En el fragmento seleccionado, el cual precisamente le costó la denuncia por parte de la familia Reales; saldándose con el secuestro judicial de las copias, una sentencia de censura y pena de cárcel e indemnización a los familiares por parte del director y la productora. Hecho insólito, teniendo en cuenta que la actividad censora en España había dejado de funcionar en diciembre de 1977, ya que como ha señalado Torreiro:

«el primer gobierno de la democracia, el de la UCD, terminase por abolir por completo una censura que en sus últimos años había resultado completamente estéril para frenar el impulso imparable de un cine reformista que, en el fondo, actuaba por una vez como espejular reflejo de la sociedad en que se producía.»¹⁰

Por tanto *Rocío*, no solo se erige en un filme atípico dentro de la filmografía española en cuanto a sus elementos formales, sino que trasciende a la historia del cine precisamente por encontrarse aún hoy día con la pena de censura que impide su exhibición completa y que como ha señalado Francisco Javier Gómez (2012) eliminó *una vía de ejecución de un cine andaluz diferente alejado del estereotipo y crítico con la realidad social de los habitantes de la Autonomía*¹¹.

Volviendo a la disección del filme, este se encuentra estructurado en una serie de bloques separados por fundidos a negro en los que se tratan diferentes temas, el bloque en concreto que nos atañe es el cuarto bloque de la cinta, en su segunda mitad, ya que el bloque comienza en el minuto 13:55 de la copia analizada que comienza con una entrevista al antropólogo, hoy catedrático de la Universidad de Sevilla, Isidoro Moreno, en la que nos expone que la romería es una regresión del pueblo a un pasado preindustrial a la que se va a caballo o en carreta y que para poder participar plenamente hay que tener la capacidad de abandonar el puesto de trabajo durante una semana y hacer frente a la ingente cantidad de gastos que supone su asistencia. Este es el tema principal del bloque, que poco a poco irá derivando a su vertiente más política, que será eludida en el resto del metraje. El *off* del catedrático matizará unas imágenes de la fiesta en la que se observan a los romeros a caballo y en las carretas en las que subraya la importancia de la revitalización de valores ganaderos en los que el caballo se erige como símbolo aristocratizante de los grandes ganaderos en relación al pueblo llano. Más adelante, [29:28] volverá a aparecer para hablar de la ubicación de la ermita, aparentemente alejada de las poblaciones; y que sin embargo se encuentra estratégicamente situada en la mitad de una serie de poblaciones en las que viven miles de jornaleros sin tierra y en los que hay una gran tradición aristocrática terrateniente. Esto sirve de pretexto para enlazar con la fundación de las hermandades y concretamente la Hermandad de Jerez a cargo de tres familias pudientes de la zona,

¹⁰ TORREIRO, *op. Cit.*, 352.

¹¹ GÓMEZ PÉREZ, F. J. (2012). *Consolidación industrial del cine andaluz*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 93.

entre las que se encuentra la citada familia Reales. En el minuto 32:40 aparece la imagen de una loza en la puerta de El Monte de Piedad, este hecho será importante, ya que se convierte en un plano iterativo, cuando se haga referencia al edicto por el cual el gobierno de la República ordene retirar las mismas de los organismos oficiales de acuerdo con el nuevo estado laico; lo que produce unas revueltas que en palabras de otros de los entrevistado. La puntualización visual con el sonido en *off* se hace a través de recortes de prensa y fotografías antiguas de las hermandades de la Virgen del Rocío.

El documental, enlaza la idea de la creación de hermandades rocieras con las revueltas comunistas, lo que hace que la Iglesia tome diversos caminos como las apariciones marianas en las que se alerta contra el comunismo y en lo que atañe a la Blanca Paloma, fue coronada canónicamente y que precisamente, coincide con la proclamación de la II República el 14 de abril de 1931 la creación de nueve hermandades más. En este fragmento, el documental recupera imágenes de archivo mientras en el *off* señala la precaria situación del país, el analfabetismo de la población y los bajos salarios.

Es en este momento cuando comienza a profundizar entre la asociación entre franquismo, aristocracia y la fiesta religiosa. De nuevo acude al plano de una loza donde se puede leer las condiciones en las que se funda la hermandad del rocío de Jerez de la Frontera. Locutada a la par y en la que se puede leer *el 27 de abril de 1932 en señal de protesta por los desacatos a la virgen del Rocío cometidos por la República se funda en este jerezano lugar la hermandad de nuestra señora del rocío*. Es decir, se trata de una reacción por parte de las clases pudientes de la zona, ya que tras este plano se realizará una entrevista a Manuel M^a González Gordon, Marqués de Bonanza, propietario de las bodegas González Byass de Jerez, hijo de uno de los fundadores. Tras lo cual, el director nos propone en pantalla unas imágenes en las que aparecen la sucesión de barriles de vino con las firmas de los dirigentes golpistas y personajes afines al partido de la Falange Española, como Antonio Castejón, Teniente General de la Legión, Luca de Tena, Luis Redondo, Queipo de Llano, o El Marqués de Casa Ansón, en los que se puede ver otras alusiones como las de *Viva Cristo Rey* o agradecimientos por apoyar a las tropas.

Así pues, el filme poco a poco va desarrollando estas conexiones, especialmente a través de los audios en *off* de los entrevistados y las imágenes de archivo. En este caso se presenta un interesante fragmento, ya que expone las fotografías de los fundadores, entre los que se encuentra D. José María Reales. Este hecho, cobra relevancia con respecto al fragmento censurado por orden judicial, cuando le toque el turno de entrevista a dos vecinos de Almonte, José Aragón Domínguez (en adelante J.A.D.) y Pedro Gómez Clavijo (en adelante P.G.C.) [38.40], ambos exponen que en cuanto se proclamó el edicto de retirar el azulejo de la virgen del ayuntamiento, los señores de la zona se lanzaron a la calle movilizándolo a la población, organizando grupos y sacando barriles de vino a la calle para emborrachar a la gente y que asaltarán las casas, da a entender que los representantes políticos republicanos.

En el 38.46 comienza el fragmento suprimido, marcado en la copia como tal, se trata de unas declaraciones de P.G. C. en las que señala que sacaron de sus casas a concejales y a *municipales* mandados por *la jerarquía del pueblo*, aunque ya sabían de antemano lo que iba a ocurrir con el retrato de la Virgen del Rocío. Tras lo cual J.A.D. señala directamente a los señores de Reales, a los señores Escolar y los señores Ventura-Valladolid, junto a otros señores menores —el propio entrevistado los denomina como señores, como si de feudales se tratase— los que instigaron esas acciones; terminando aquí el fragmento suprimido en el minuto 39:29. El documental nos devuelve de nuevo a las declaraciones de P.G.C. declarando que el pueblo, borracho cometió en nombre de la Virgen barbaridades *quizás inocentemente, pero empujados por estos señores que luego, en el movimiento, fueron los culpables de tantos crímenes como se cometieron en Almonte y toda la provincia de Huelva*.

El siguiente fragmento suprimido comienza en el 40.47 en el que P.G.C. vuelve a hablar, esta vez sobre las reuniones clandestinas por parte de los señores, en este caso señala a Francisco Lamora, el cual señala como capitán de Falange y jefe de la Banda Negra de Almonte, mientras se pueden ver unas imágenes de archivo en las que se aprecia gente saliendo de una casa con las manos en alto. Hasta aquí dura este fragmento, que enlaza con imágenes de archivo con una serie de personas llevadas al campo a punta de pistola, manos en alto mientras suena el *Cara al sol* imágenes de gente en las cunetas, asesinadas; mientras en el *off* el narrador principal señala la represión ejercida sobre los republicanos tras el levantamiento militar. La historia que P.G.C. está contando de lo ocurrido en Almonte es retomada de nuevo en la entrevista, aclarando qué es la banda mencionada, encargada de ejercer la represión sobre los republicanos y asesinarlos en mitad de la carretera de noche. Tras lo cual el documental, realiza una revisión, persona a persona de muchos de los asesinados en Almonte en estos paseillos nocturnos, mostrando sus imágenes en fotografía con la superimpresión de los nombres, junto a otras imágenes de archivo donde se puede ver a mujeres de luto, reconociendo a sus seres queridos entre las filas de asesinados que poblaban el suelo.

En el último fragmento suprimido [43:31] P.G.C. acusa directamente a José María Reales de ser el responsable de *esta banda de criminales*, en este momento, se corta el audio para que el nombre no pueda ser escuchado, aunque tras lo cual se vuelve a utilizar la fotografía que apareciera minutos antes, pero esta vez con una banda negra en los ojos. No obstante, esto no impide el reconocimiento por parte del espectador de la persona a la que se está refiriendo el entrevistado, que continúa acusando al susodicho señalando que hacía *sacas de hombres, obreros, luchadores por la libertad, el pan y el trabajo, le decía a los de la banda de criminales: no empezad todavía, dejadme los míos a mí. Y montado en un caballo con un porro, los mataba a palos*.

Los minutos finales del fragmento seleccionado para el análisis están dedicadas a las actuaciones de las *derechas de Almonte* como las llama el narrador, que no con-

tentas con actuar en su propio pueblo sino extrapolaron su odio y matonería a toda la cuenca minera y como señala el propio narrador *con la virgen del rocío de mascota*.

Así, por tanto, el filme va enlazando la idea de que la festividad religiosa está estrechamente vinculada a los poderes y terratenientes del lugar; y cómo el poder eclesiástico y el poder territorial se unen para ejercer la represión sobre el pueblo andaluz.

En uno de los momentos del fragmento, el narrador señala que las derechas monárquicas de la zona: *meses antes del levantamiento militar del 18 de julio, clandestinamente, por todas partes y a todos los niveles se estaban preparando* hecho que también aparece reflejado en la película *Tierra de rastrojos*

Tierra de rastrojos, por otra parte, presenta una estructura cíclica en la que el filme abre y cierra con planos similares pero con distancia en el tiempo de la historia, ya que comienza con la llegada de la primera generación familiar protagonista a la parcela arrendada, y termina con la salida de la parcela por la segunda generación familiar. En el resto del relato se presenta una estructura lineal, a excepción de una prolepsis, es decir, flashback hacia el final de la historia, una vez que ya se ha establecido el régimen franquista que reviste de nostalgia por la república, momento en el que el tabernero del pueblo y el zapatero recuerda el día que se proclamó la II República, día del nacimiento de su hija a la que llamó de manera simbólica Libertad.

Es interesante señalar con respecto al tiempo que el filme no utiliza sobreimpresiones para marcar el tiempo de la historia, sino que poco a poco nos va dando pistas a través de los diálogos del momento en que se encuentra enmarcado el relato: así podemos intuir que se trata de principios del siglo XX por los medios de transporte o por la repercusión que tiene la maquinización del trabajo agrario entre los jornaleros que ven peligrar sus puestos de trabajo. Poco a poco, se desvelan otros elementos que hacen avanzar el tiempo de la historia como la alusión a las huelgas jornaleras, los movimientos anarquistas. Pero no será hasta bien entrados en el metraje que se haga la primera referencia en una pintada en la plaza del pueblo, donde se reúnen los trabajadores en la que reza *Para acabar con el paro vota al Frente Popular*, lo que nos ubica en el *bienio negro*, llamado así por la izquierda. Posteriormente, los ecos de disparos o bombas en el campo hace decir a los personajes que han escuchado rumores de un levantamiento militar, pero del que nada saben a ciencia cierta. El campo y el universo agrario queda así fijado a una especie de reducto donde el día transcurre entre siega y siega, un tiempo mítico y detenido donde lo importante es saber que vas a trabajar para poder comer, como expresa en cierto momento otro de los personajes *el pobre la única política que tiene es el trabajo, si trabajas comes y si no trabajas no comes, así ha sido siempre*.

Lo más interesante de *Tierra de rastrojos* es precisamente que a pesar de ser un filme en que el personaje de Juan Antonio, el niño de la primera familia se convierte en hombre, formando su propia familia; la obra se va transformando poco a poco en una obra coral donde hay otras voces, como la del tabernero, el zapatero o Sanabria, uno de los líderes anarquistas y a este hecho ayuda el haber recurrido a una gran cantidad de actores no profesionales, incluso a los propios vecinos del pueblo Fuentes de

Andalucía. Así, poco a poco el discurso establecido en el filme va diseccionando la vida agraria en su conjunto, cómo vive el jornalero, el colono, los problemas para conseguir trabajo, las huelgas, los movimientos anarquistas que reclaman tierras para el campesinado y que se encuentra en manos de los grandes terratenientes, a través de los tiempos detenidos entre una siega y otra siega, las conversaciones a la hora de comer entre los jornaleros; y los propios piques que los dividen como en una secuencia en la que al llegar uno nuevo a la cuadrilla, se afanan por ir más rápido en una serie de planos muy picados, con planos detalle de la siega del trigo. En general todo el filme se afana en mostrar estos pequeños detalles del trabajo agrícola, en largos planos; que como decíamos parece un tiempo detenido y un lugar donde las cosas nunca cambian para el pobre; o si cambian, siempre es para producirse un empeoramiento. Al final de la cinta, sí que se observa, una vez ya en la época de la dictadura que sí hay un cambio, los campos se cercan, se transforman en grandes dehesas para la cría de reses bovinas, mientras no solo las esperanzas del reparto de tierras se han esfumado, sino que además el poco reducto que les queda de vida como colonos también desaparece.

En *Casas viejas* presenta una estructura *in media res* comenzando casi al final, una vez que el pueblo ha sido reprimido; para luego proceder a un tipo de relato fragmentado, saltando en el tiempo a diferentes décadas como la de los diez o los veinte, para volver a los treinta, según convenga al relato marcado con sobreimpresiones. Estas sirven para construir un discurso estructurado alrededor de los sucesos y el clima político precedente. El filme acude, aunque se trata de ficción, a recortes de prensa en los que se exponen los hechos, dotando de cierto aire documental a la cinta. Del minuto 04.13 al 04:27 siguen dos planos de recortes en lo que reza la primera noticia *la bárbara tragedia rural de Casas Viejas* y en la segunda un collage de recortes donde se pueden leer los titulares *¡Casa viejas! No todos callaron, la trágica e impresionante desolación de Casas Viejas, La verdad de los sucesos de Casas Viejas, La campaña de terror culmina en una tragedia en el pueblo de Casas Viejas*. El filme nos traslada después al Parlamento español donde diferentes líderes políticos debaten acerca de lo acaecido, tras lo que el director decide poner otro plano con una serie de titulares de prensa en *scroll* que sirve para realizar un contrapunto con el discurso.

A la curiosa estructura temporal de la cinta, hay que sumarle dos añadidos más, por una parte que se trata de una película en la que se recurren a actores *amateurs*, por otra el interesante el uso formal que se hace del blanco y negro y el color, en este caso, prácticamente todo lo que da lugar en relación al pueblo llano utiliza el blanco y negro; a excepción de unos planos iniciales en el minuto 01:19 de la copia analizada en la que la cámara se recrea a través de una panorámica en la fachada de una casa blanca donde se aprecian manchas de color rojo intenso. Posteriormente, también se inserta una secuencia en color donde se pueden ver a los adinerados y terratenientes del lugar alarmarse ante las movilizaciones obreras. La crudeza del blanco y negro, en ocasiones muy contrastado, solo hace acentuar unas condiciones precarias de vida en

la que vive el jornalero andaluz, en una especie de extensión entre las tierras yermas, las casuchas y los surcos de las caras de los personajes.

3. Conclusiones

Tras el análisis expuesto de los tres filmes, se puede verificar la hipótesis de partida, en la que se expresaba que los estudios de caso propuestos realizan una reelaboración de los relatos identitarios andaluces en clave de re-construcción de memoria histórica, en los cuales su temática principal es el conflicto agrario, el reparto de tierras y las necesidades básicas de trabajo y comida. En este sentido, además, en los tres filmes se articula un discurso donde el pueblo es oprimido por las clases pudientes y en los que no solo se recrea una problemática social; sino que además acuden a ciertos elementos que revisten de veracidad los hechos sucedidos, en un intento de restituir un pasado que nunca ha sido reclamado. Sin embargo, una de las críticas que pueden realizarse a esta vía es que, aunque tratan de restituir el lugar que le corresponde en la mente e historia de los andaluces estos hitos históricos, están solamente centrados en una comarca muy concreta de Andalucía, es decir, la zona del Bajo Guadalquivir, excluyendo otras zonas de la comunidad y otras realidades. Es por ello, que señalamos que se trata de una vía de re-construcción, en un claro intento de exponer que se trata de un discurso elaborado, que aunque real, finalmente queda como una sinécdoque en cuanto a esta restitución.

4. Referencias bibliográficas

- A.A.V.V. (1977): «Documentos para la Historia. Manifiesto de los realizadores andaluces en Huelva-77. Por un cine andaluz», Rafael Utrera y Juan Fabián Delgado (1980), *Cine en Andalucía. Un informe*, Sevilla, Argantonio D.L. 32-33.
- GÓMEZ PÉREZ, F. J. (2012): *Consolidación industrial del cine andaluz*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- SEGUIN, J.C. (1994): *Histoire du cinéma espagnol*, París, Nathan Université.
- TORREIRO, C. (2009): «Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)», Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 341-397.
- ZUNZUNEGUI, S (1985): *El cine en el País Vasco*, Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya.

5. Películas referenciadas

- Casas Viejas* (José Luis López del Río). España: Andalusí-cine, 1983.
- Frente al mar* (Gonzalo García Pelayo). España: Za-cine, 1979.
- La espuela* (Roberto Fandiño). España: Galgo Films, 1976.
- Manuela* (Gonzalo García Pelayo). España: Galgo Films, 1975.
- María, la santa* (Roberto Fandiño). España: Film Bandera, 1977

Rocío (Fernando Ruiz Vergara). España: Tangana Films, Producciones cinematográficas andaluzas, 1980.

Tierra de rastrojos (Antonio González). España: Producciones cinematográficas Jara, 1980.
(DVD distribuido en España por Centro de Estudios Andaluces, 2012).

Vivir en Sevilla (Gonzalo García Pelayo). España: Za-cine, 1978.

DEL FLUSSO DI COSCIENZA DAL LETTERARIO AL FILMICO. OLMI, BELLOCCHIO, GAGLIANONE

Denis Brotto

Università degli Studi di Padova
denis.brotto@unipd.it

Resumen

Nella relazione *La forma cinematografica: problemi nuovi* (1935), Ejzenštejn esprime la necessità per il cinema di confrontarsi con forme narrative fino ad allora poco frequentate. Tra queste, il flusso di coscienza. Nel passaggio dal racconto letterario alla narrazione filmica, il flusso di coscienza rappresenta uno degli aspetti più singolari da analizzare, in particolare per il ruolo ricoperto dal montaggio. La messa in scena di quel «lavorio interiore della coscienza» (Auerbach) viene creata per mezzo di una precisa concatenazione di elementi visivi, in grado di rappresentare e far rivivere quello che Chatman definisce «ordinamento casuale di pensieri e impressioni». Dopo aver delineato tali principi, si procederà all'analisi di alcune opere del cinema italiano contemporaneo provenienti da modelli letterari diversi e in grado di sviluppare differenti modalità di flusso di coscienza: *Il Mestiere delle armi* (2001) di Ermanno Olmi, *Buongiorno, Notte* (2002) di Marco Bellocchio, *Nemmeno il destino* (2004) di Daniele Gaglianone.

Parole chiave: flusso, coscienza, pensiero, montaggio, cinema italiano.

The stream of consciousness from literature to cinema. The works of Ermanno Olmi, Marco Bellocchio, Daniele Gaglianone.

In his essay *The cinematic form: new problems*, Eisenstein points to the cinema need to confront with some unfrequented narrative forms. Among them, the stream of consciousness. The narrative modes of the stream of consciousness are one of the most singular methodological aspects to consider in the transition from the literary

narrative structures to those of the film narration. The depiction of the "inner workings of consciousness" (Auerbach) is in fact created by a specific concatenation of visual elements, able to represent and redefine what Chatman calls "random ordering of thoughts and impressions". After discussing these theoretical principles, we will proceed to the analysis of some examples from the contemporary Italian cinema such as *The Profession of Arms* (2001, *Il Mestiere delle armi*) by Ermanno Olmi, *Good Morning, Night* (2002, *Buongiorno, Notte*) by Marco Bellocchio and *Changing Destiny* (2004, *Nemmeno il destino*) by Daniele Gaglianone, all movies coming from different models of literature.

Keywords: stream, consciousness, thought, editing, italian cinema.

Le modalità narrative del flusso di coscienza costituiscono uno degli aspetti metodologici più singolari da analizzare nel passaggio dalle strutture del racconto letterario a quelle della narrazione filmica. Ad una sua rilevante tradizione letteraria, si unisce infatti una generale tendenza in atto nel cinema contemporaneo a ricorrere con sempre maggior frequenza alla libera rappresentazione del pensiero all'interno della disposizione del racconto. Anche nel cinema italiano sono numerosi gli autori che, in anni recenti, hanno mostrato un evidente interesse per l'impiego di tale espediente: tra i principali, Ermanno Olmi con *Il mestiere delle armi* (2000), Marco Bellocchio con *Buongiorno, notte* (2003), Daniele Gaglianone con *Nemmeno il destino* (2004), Gianni Amelio con *Il primo uomo* (2011), Mario Martone con *Il giovane favoloso* (2014), senza dimenticare il continuo rinvio tra realtà e immaginazione presente nel cinema di Sorrentino. Salvo quest'ultimo richiamo, gli altri esempi attestano una provenienza a vario titolo letteraria¹ che sembra rinforzare la necessità di un approfondimento in merito ai legami tra cinema e letteratura a partire proprio dalla concezione espressiva del flusso di coscienza. Tra i casi indicati, quelli di Olmi, Bellocchio e Gaglianone appaiono come i più sintomatici da analizzare, anche sulla base delle loro differenti forme di provenienza letteraria (nell'ordine: da un epistolario, da un memoriale, da un romanzo): casi che rivelano una particolare predisposizione a trattare con la materia del pensiero, a recepirlo dal letterario per trovare soluzioni narrative adeguate e originali anche in ambito filmico.

William James, filosofo e fratello dello scrittore Henry, ha osservato a lungo la libera rappresentazione dei pensieri, il modo di manifestarsi di una immagine mentale

¹ Gli epistolari di Pietro Aretino e Alfonso D'Este sono alla base della sceneggiatura de *Il mestiere delle armi*; il film *Buongiorno, notte* è tratto dal libro *Il prigioniero* (1988) di Anna Laura Braghetti; *Il primo uomo* trova origine nell'omonimo romanzo *Le Premier Homme* (1994) di Albert Camus, scritto nel 1959 e pubblicato postumo; *Il giovane favoloso*, è realizzato a partire dagli scritti poetici e dalle epistole di Giacomo Leopardi.

prima di essere riorganizzata attraverso una disposizione logica, sia scritta che orale². Dai suoi studi si evince come il flusso di coscienza si riveli attraverso alcuni elementi ricorrenti:

- a) una destrutturazione del cronologico nella presentazione degli eventi;
- b) una rielaborazione nella quale la rivisitazione personale, soggettiva è primaria;
- c) un fattore istintuale, interiore, che guida il riordino degli elementi emersi.

Prima di addentrarci nell'osservazione dei film indicati, la domanda di partenza verte dunque su quali siano gli aspetti più idonei per ricostruire nel linguaggio filmico la modalità espressiva del flusso di coscienza. Uno dei principali studiosi delle dinamiche narrative tra romanzo e film, Seymour Chatman, ha evidenziato come flusso di coscienza e monologo interiore trovino sovente un'adatta corrispondenza nelle opere filmiche, alludendo alla traduzione orale in genere riservata a tali espedienti: è infatti principalmente attraverso l'uso della *voice over* che monologo interiore e flusso di coscienza trovano una configurazione al cinema. Ciò è dovuto certamente ad una forma di «svalutazione del linguaggio»³, delle possibilità espressive del linguaggio cinematografico. Ma c'è anche un ulteriore aspetto che Chatman sottolinea nelle sue ricerche, ossia come il flusso di coscienza definito da James, alla sua introduzione in ambito letterario, sia stato impiegato in modo equivalente al monologo interiore. A rendersi necessaria è dunque una prioritaria distinzione tra questi due espedienti. Utile è in tal senso la differenziazione proposta da Lawrence Bowling secondo il quale, il monologo interiore rappresenta la «descrizione dei pensieri che si presentano già verbalizzati alla mente del personaggio, come imitazione diretta di qualcuno che “parla” a sé stesso in silenzio»⁴. Il flusso di coscienza costituisce invece una «citazione diretta della mente – non solo dell'area del linguaggio ma della coscienza intera»⁵, andando ad includere non solo i monologhi interiori, ma anche le sensazioni, quelle «impressioni sensibili»⁶ che si manifestano nella mente senza essere formulate in parole.

A partire da questa ripartizione, si può approdare alla definizione che Auerbach riserva al flusso di coscienza: «quel vagare e ondeggiare della coscienza che è mossa dal variare delle impressioni. [...] Il lavoro interiore della coscienza»⁷. Il pensiero è dunque libero di far emergere e accostare tra loro sensazioni, impressioni, monologhi interiori che non hanno necessariamente un rapporto di causa ed effetto riconoscibile, ma che vivono e si nutrono di una medesima arbitrarietà, di un bacino

²JAMES W. (1892), *Psychology*, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press.

³CHATMAN S. (1978), *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Milano, Il Saggiatore, 208-210.

⁴ *Ibid*, 200.

⁵ BOWLING L. (1950), «What is the Stream of Consciousness Technique?», *PMLA*, 339.

⁶ *Ibid*.

⁷ AUERBACHE. (1956), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 319-320.

comune da cui provengono: la coscienza dell'individuo. Chatman formula un ulteriore passaggio, secondo il quale la distinzione proposta da Bowling può portare a parlare di flusso di coscienza quale «ordinamento casuale di pensieri e impressioni»⁸ dando vita ad una sorta di pensiero pre-razionale, costituito da impressioni e immagini tra loro legate anche in assenza di un esplicito rapporto di causa ed effetto. L'inconscio assume ora le sembianze di elemento agente per il procedimento del flusso di coscienza.

Proprio quest'ultima osservazione si rivela essere particolarmente significativa in merito alla configurazione che monologo interiore e flusso di coscienza assumono nel passaggio al linguaggio cinematografico. Se si accetta l'accezione di monologo interiore quale proposizione verbale dei pensieri di un soggetto, dunque come un *parlare tra sé e sé*, risulta evidente come l'espedito narrativo più idoneo per rivelarlo al cinema sia, come detto in precedenza, quello dato dall'utilizzo dell'*avoice over*. La definizione di flusso di coscienza sin qui osservata non trova invece un immediato e riconoscibile espedito narrativo atto a rappresentarla. Il flusso di coscienza sta ad indicare un'associazione di pensieri basata su aspetti emozionali, ricordi, richiami ad eventi del passato da parte di stimoli visivi o percettivi del presente (sempre secondo James e la sua teoria dell'azione riflessa, ogni atto psichico non è che la risposta a uno stimolo proveniente dal mondo esterno). Ma può rappresentare anche quelle libere associazioni, quelle forme di scrittura automatica così centrali nel percorso delle avanguardie surrealiste che cercavano nell'arte come nel cinema di andare oltre la *vieille*, come indicato da André Breton nel Manifesto Surrealista⁹: andare oltre la vita reale per incontrare l'inconscio. Su questo fronte troviamo interessanti corrispondenze anche con altre forme di cinema di ricerca e sperimentazione, come il *cinema lettrista* di Isidore Isou, che negli anni Cinquanta rinnova le basi del Surrealismo, o ancora il *Cut-up cinema* di Antony Balch e William Burroughs, che ugualmente riprende e aggiorna le indicazioni di Tristan Tzara, l'iniziatore del Dadaismo verso la metà degli anni Dieci. In questi casi, il cinema mostra, seppur con risultati e formulazioni di forte discontinuità, di poter dare una rappresentazione autonoma al flusso di coscienza e di poterlo raffigurare visivamente per mezzo del montaggio. Osservando le avanguardie russe e francesi degli anni Venti, Vincent Amiel evidenzia come il montaggio non sia un semplice strumento, bensì divenga «il principio stesso di rivelazione, la sola figura possibile di una verità che la stabilità dell'immagine unica non può rappresentare»¹⁰.

Nelle opere del surrealismo, il flusso di coscienza istituisce in molti casi la dimensione complessiva della narrazione, la sua articolazione *par excellence*. Ma il ruolo del montaggio diviene ancor più evidente nel momento in cui il flusso di coscienza si trova a costituire un momento di rottura all'interno di una forma di

⁸ CHATMAN, op. cit., 202.

⁹ BRETONA. (1924), *Manifesti del Surrealismo*, Torino, Einaudi.

¹⁰ AMIELV. (2002), *Estetica del montaggio*, Torino, Lindau, 150.

narrazione classica o lineare. André Berthomieu, regista ma soprattutto tra i padri della grammatica cinematografica, non solo rimarca il valore e l'importanza nel ricorrere a tali salti temporali, inversioni cronologiche, ripetizioni, ma inserisce questi espedienti in unacordo di «effetti stilistici»¹¹ di cui il linguaggio filmico deve poter disporre al fine di sviluppare pienamente un racconto.

Ecco dunque che un effetto stilistico come quello del flusso di coscienza, nel suo passaggio attraverso il linguaggio cinematografico, viene reso possibile per mezzo di un procedimento tecnico: quello del montaggio. Ma qual è allora la funzione del montaggio che rende possibile tale rappresentazione? Sappiamo come il montaggio assolva primariamente ad una funzione narrativa, di sviluppo logico del racconto. In tale funzione riconosciamo il potenziamento di una continuità tra le inquadrature, nonché una trasparenza nella costruzione dei raccordi tra immagini. Esistono però altre funzioni del montaggio che viceversa mirano a rivelare una discontinuità, visiva prima di tutto. Per Amiel è in particolare la *funzione discorsiva* quella deputata a dimostrare un evento, o un concetto, per mezzo di immagini che fuoriescono dell'*hic et nunc* narrativo, mentre la *funzione per corrispondenze* permette di dare vita al racconto di suggestioni, ipotesi, possibilità. E sono proprio queste due funzioni di interruzione, rottura, discontinuità, a rappresentare la natura espressiva ed emozionale del montaggio, atta ad esprimere sensi che vanno al di là di una mera rappresentazione fenomenologica del reale.

Nei suoi studi sul montaggio, Ejzenštejn parla costantemente di questo insieme di aspetti emozionali. La prima definizione risale agli anni Venti. Il montaggio è considerato innanzitutto quale strumento atto a sviluppare un orientamento emotivo complesso, in cui gli elementi visivi si susseguono per contiguità, richiamo, attrazione: siamo nell'ambito del *montaggio delle attrazioni*¹² al cui epicentro troviamo il valore evocativo delle immagini. Il montaggio permette dunque di creare nuove visioni, di rivelare elementi che vanno al di là delle singole immagini. Come enfatizza Jean Mitry, dal montaggio emerge una *forza produttiva*¹³ di senso, di valore emozionale, destinata ad andare oltre il fattore narrativo. Tinazzi sottolinea inoltre un aspetto basilare delle ricerche sul montaggio di Ejzenštejn: è la funzione di assemblaggio delle immagini a dover permettere di «rappresentare la parola»¹⁴, di andare oltre l'oralità, dando una forma, una fisicità, un corpo alla parola (scritta tanto quanto quella orale). Un intento che riguarda, per prima cosa, proprio la questione dell'adattamento letterario al cinema.

Tra la fine degli anni Venti e la prima metà degli anni Trenta, Ejzenštejn teorizza il *montaggio intellettuale*, attraverso il quale poter rappresentare un'idea astratta: il

¹¹ BERTHOMIEU. (1946), *Essai de grammaire cinématographique*, Paris, La Nouvelle édition.

¹² EJZENŠTEJNS. (1986), *Il montaggio*, Venezia, Marsilio, 227-250.

¹³ MITRYJ. (1963-65), *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Cerf, 184-214.

¹⁴ TINAZZIG. (2011), *La scrittura e lo sguardo. Cinema e letteratura*, Venezia, Marsilio, 88.

potere delle immagini si concretizza attraverso la forza di richiamare elementi “altri”, figure assenti eppure evocabili.

A manifestarsi è dunque un profondo ascendente joyciano che accompagna le teorizzazioni di Ejzenštejn sul montaggio. L'*Ulisse* di Joyce rappresenta non solo uno dei principali progetti di adattamento per il cinema da parte di Ejzenštejn (purtroppo non concretizzatosi), ma anche una fonte immensa di osservazioni, riflessioni, sperimentazioni, tanto da portare il regista russo a definire l'opera di Joyce come «una bibbia del nuovo cinema»¹⁵. È proprio sulla scortadi tale interesse che Ejzenštejn si presenta nel 1935 al Congresso dei lavoratori della cinematografia sovietica con una relazione dal titolo *La forma cinematografica: problemi nuovi*¹⁶, nella quale il richiamo alle nuove questioni da affrontare per il cinema implica prima di tutto la necessità di confrontarsi con aspetti sino ad allora elusi o poco osservati in ambito teorico: il monologo interiore, il linguaggio interno, il flusso di coscienza e il pensiero prelogico. Tutti elementi con i quali necessariamente avviare un confronto.

È dal 1928 che Ejzenštejn, nel tentativo di adattare l'*Ulisse*, ha avviato un'analisi relativa alle modalità di costruzione del monologo interiore e del flusso di coscienza. A tali sforzi si aggiungono inoltre gli studi sul *linguaggio interno* sviluppati da Vygotskij, così come quelli sullo studio prelogico di Lévy-Bruhl per il quale: «la nostra attività mentale è al tempo stesso razionale e irrazionale. Il prelogico e il mistico coesistono con il logico»¹⁷. Il merito di Ejzenštejn è soprattutto quello di comprendere come siano queste *funzioni mentalia* costituire le nuove sfide per il linguaggio cinematografico. La necessità è di dare a tali funzioni una piena possibilità di adattamento attraverso i mezzi specifici del cinema. Ejzenštejn intuisce insomma l'importanza di «interpretare il monologo interiore *in termini di montaggio*»¹⁸, non limitandone le possibilità al solo impiego della *voice over*.

Il punto di arrivo di queste osservazioni si ha nel 1937, con la *Teoria generale del montaggio*, in cui Ejzenštejn matura l'idea di un montaggio come procedimento specifico applicato ad un linguaggio, al fine di riprodurre il reale in ognuna delle sue diverse componenti. Ejzenštejn insiste in particolare sulle facoltà del montaggio di riunificare i diversi elementi dell'opera in un'unità complessa, fatta di più livelli del discorso. Il montaggio permette di passare dalla semplice riproduzione delle cose a una sintesi ideale, di tipo emotivo-concettuale, in grado di restituire più gli aspetti sensoriali, che non la mera riproposizione degli eventi stessi. Il montaggio può allora rielaborarne il tempo, scardinandone la dimensione fisica in favore di una fisiologica, nella quale l'unitarietà temporale si lega alla soggettività, all'interiorità del

¹⁵ SOMAINIA. (2011), *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino, Einaudi, 64.

¹⁶ EJZENŠTEJNS. (2003), *La forma cinematografica*, Torino, Einaudi, 130-157. Una significativa trattazione è presente nel volume di Somaini, op. cit., 198-204.

¹⁷ LÉVY-BRUHL L. (1910), *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, F. Alcan, 454-455.

¹⁸ SOMAINI, op. cit., 200.

personaggio. La visione intima del tempo porta ad uno sviluppo narrativo non più cronologico, bensì sensoriale. Semprenella *Teoria generale del montaggio*, Ejzenštejn osserva la facoltà del montaggio di restituire l'opera complessiva come «obraz»¹⁹, immagine unitaria: il punto di equilibrio di un'opera deve coincidere con il suo punto di rottura, in una perfetta simbiosi tra *organicità* e *pathos*, tra *reale* ed *emozionale*. Quanto più l'opera appare strutturata, compatta, tanto più deve poter nascondere punti di fuga, spinte centrifughe, aperture. La composizione perfetta è per Ejzenštejn quella in cui ogni elemento contribuisce a formare un equilibrio e, tuttavia, anziché rinchiudersi in sé, apre a nuove prospettive.

Arriviamo così ai tre sintomatici esempi di flusso di coscienza proveniente dal cinema italiano contemporaneo: *Il mestiere delle armi* (2000) di Ermanno Olmi, *Buongiorno, notte* (2003) di Marco Bellocchio, *Nemmeno il destino* (2004) di Daniele Gaglianone. Opere che fanno parte di un periodo ravvicinato, dal 2000 al 2004, provengono da tre diverse tipologie di fonti letterarie, e mostrano tre differenti modalità di impiego del flusso di coscienza.

Quali sono allora le differenze di utilizzo in questi tre casi?

Iniziamo da Olmi ed al *Mestiere delle Armi*. Pur privo di una sceneggiatura derivante da un romanzo o da un testo letterario, il film di Olmi fa riferimento agli epistolari del Cinquecento, attingendo a piene mani anche a livello linguistico e lessicale da questi. Soprattutto l'epistolario di Pietro Aretino e Alfonso D'este rappresentano un riferimento per la sceneggiatura di Olmi. Siamo nel 1526, e Olmi narra il tentativo di difesa dello Stato Pontificio da parte di Giovanni dalle Bande Nere, Joanni de' Medici, contro le truppe di Carlo V. Si tratta insomma dei fatti che anticipano il *Sacco di Roma* (1527). Al centro del racconto, si trova proprio Joanni de' Medici. Il flusso di coscienza emerge nel momento in cui il protagonista, dopo aver valorosamente difeso con i suoi uomini lo Stato Pontificio, si ritrova ora ferito ad una gamba, in conseguenza della battaglia di Boccadiganda, sul Po. Joanni de' Medici è sul letto di morte. Federico Gonzaga gli si avvicina, vuole parlargli ma, idealmente, sembra rivolgersi anche allo spettatore. Le parole di Federico, le "visioni" da lui evocate, portano Giovanni a ritrovare, attraverso il flusso della memoria, il volto della sua amante, la nobildonna di Mantova, interpretata da Sandra Ceccarelli. Ma questo incontro non accade in un momento qualsiasi. Avviene bensì durante una battaglia che vede Giovanni trionfatore. La giovinezza, la bravura, il coraggio, la fortuna del giovane combattente incontrano allora, in quel preciso istante, lo sguardo della nobildonna e, con esso, il suo amore. Da questo scenario, splendido e compiuto, il montaggio di Olmi ci riporta nelle stanze in cui Giovanni è prossimo alla morte. Attraverso il montaggio, Olmi ci mostra ora, di queste stanze, i dipinti alle pareti, ispirati agli interni di Palazzo Te di Mantova (seppur successivi ai fatti narrati nel film), rievocante l'arte di Giulio Romano, di Paolo Uccello, di Pontormo, nonché i

¹⁹EJZENŠTEJNS. (1937), *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio, 11-128.

temi iconografici del tardo Quattrocento e dell'inizio del secolo successivo. Sono raffigurazioni che hanno il compito di mostrare una vitalità esibita, con rappresentazioni del cibo, della sessualità, del vigore. *Eros* e *thanatos* sono ora prossimi tra loro, mentre il tempo, della narrazione tanto quanto dell'esistenza di Giovanni, diviene nelle mani di Olmi un *tempo-soglia*²⁰. Giovanni dalle Bande nere vive infatti un tempo che ha definitivamente mutato il suo corso. Quelle visioni salvifiche del proprio vissuto, riemerse ora attraverso un flusso di coscienza, nel momento in cui sta per sopraggiungere la morte, sembrano le sole a poter rendere questo istante meno doloroso, ben più delle cure e delle medicine. La morte imminente, il ricordo del passato, il riaffiorare dell'amore, il sogno che diviene incubo sono un tutt'uno.

Del resto, è lo stesso tema del film a raccontarci l'evolversi del tempo, l'idea di soglia che separa definitivamente da un prima a un dopo: *Il mestiere delle armi* racconta l'uomo di fronte al cambiamento della storia, di fronte all'avvento delle nuove armi da fuoco, davanti alla velocità acquisita dalla guerra, che muta per sempre il mondo precedente. E in questo spartiacque, solo il flusso di coscienza di Joanni de' Medici può allora, alle soglie della morte, riportare in dono il passato, permettere di ritrovare il significato della passione: quella per la donna amata, e quella indotta dalla sofferenza del dolore e della morte.

In *Buongiorno, notte* (2003), tratto dal libro *Il prigioniero* (1988) di Anna Laura Braghetti, sorta di memoriale sulle attività delle Brigate Rosse e del terrorismo in Italia negli anni Settanta, Bellocchio non si limita a raccontare la prigionia di Aldo Moro e la sua morte sotto i colpi dei terroristi, né limita la sua narrazione alla rivisitazione dei tanti momenti incompiuti in cui, forse, la liberazione di Moro, allora Presidente della Democrazia Cristiana ed ex Primo Ministro, avrebbe potuto compiersi (le invocazioni ai compagni di partito, le lettere al Papa, gli appelli alle istituzioni pubbliche, le incertezze di alcuni componenti delle BR). Bellocchio è invece intenzionato a raccontare questa vicenda attraverso gli occhi degli stessi terroristi, con i loro dibattimenti, le loro tensioni, i loro provvisori ed effimeri ripensamenti. Ma è anche intenzionato a narrare quei fatti attraverso una «infedeltà storica»²¹, un racconto *visionario* di quei fatti, in cui proprio il flusso di coscienza dettato da «innesti, prelievi, inseriti [...] “invenzioni”»²² si lega per Bellocchio ad una possibilità altra con cui riscrivere la Storia. Ecco allora che Aldo Moro, alla fine del film, esce dal nascondiglio delle Brigate Rosse ancora vivo, in un'alba appena bagnata dalla pioggia. A determinare tale divergenza dal reale è un insieme di eventi

²⁰ «Raccontare l'incontro amoroso di Joanni con la nobildonna di Mantova e la successiva relazione passionale quali intermittenze della sua memoria, segnate da una intensità allucinata per lo stato di febbricitante agonia del guerriero, ha generato un cortocircuito tra eros e thanatos». DE GIUSTIL. (2003), *Il lavoro della scrittura*, in Aprà A. (Eds.), *Ermanno Olmi*, Venezia, Marsilio, 82.

²¹ BELLOCCHIO M. (2003), «Il coraggio di andare oltre la storia», *“La Repubblica”*, 15 settembre 2003.

²² DINOI M. (2008), *Lo sguardo e l'evento*, Firenze, Le Lettere, 179.

ipotetici, di libere visioni sviluppate in primis da Chiara, la brigatista interpretata da Maya Sansa, e con lei dallo stesso Bellocchio, che al vero andamento della Storia antepone il momento ipotetico del flusso di coscienza: una via di fuga per Moro e, forse, per la stessa sorte dei brigatisti.

Infine, *Nemmeno il destino* di Gaglianone. Il film racconta la storia di Alessandro, Ferdi e Toni, tre amici che vivono nella periferia di una grande città (Torino, anche se non viene mai nominata in modo esplicito). Hanno alle spalle storie familiari molto difficili, con genitori assenti o malati (la madre di Ale, il padre di Ferdi). Anche il rapporto con i coetanei non è semplice. La prima parte del racconto è segnata dalla sparizione di due dei tre ragazzi. Prima è Toni, il più guascone, ad andarsene senza lasciare traccia. Poi è la volta di Ferdi, che decide di uccidersi. Alessandro rimane solo. Ad accudirlo saltuariamente sono il bidello della scuola e sua moglie. Anche la loro vita è segnata da un lutto: la morte del figlio. Sulla parete della loro casa c'è un suo murales che ritrae una montagna. Il bidello e la moglie vengono in seguito sfrattati. Perdono la casa e, con essa, anche quell'ultimo ricordo del figlio. Ferdi, come in un sogno, appare ad Alessandro e lo accompagna alla abitazione del bidello, ormai rimasta vuota, per mettere in atto una vendetta: bruciare la casa. La seconda parte del film mostra Alessandro che, a seguito dell'incendio, vive ora in un centro rieducativo, sempre più chiuso in sé stesso. Il segno di una svolta arriva attraverso una fotografia appesa sulla bacheca del centro. L'immagine mostra una montagna e annuncia una gita. Ma quella montagna non è una qualsiasi; si tratta infatti della medesima osservata da Alessandro nel murales della casa data alle fiamme. La rinascita arriverà proprio una volta raggiunta la vetta di quella montagna.

Pur riprendendo in modo fedele l'omonimo romanzo di Bettin del 1997, il racconto costruito da Gaglianone se ne distanzia in quanto in più occasioni rinuncia al monologo interiore dei personaggi di Bettin, rimodulandone la forma verbale per mezzo di un flusso di coscienza prima di tutto visivo, delegato ad un complesso montaggio di immagini. Il film lavora su una dimensione fisica del tempo, costruita sulla soggettività: dei tre giovani prima; del solo Alessandro nella seconda parte. Si tratta di un punto di vista costante, attraverso il quale ogni cosa viene filtrata. A tal proposito, Dario Zonta parla di una «visione interiore»²³, evidenziando come pur in assenza di soggettive reali, si assista allo sguardo interiore, intimo del protagonista.

Nel lavoro di adattamento, Gaglianone assume un «procedimento di appropriazione»²⁴, riprendendo molto del libro di Bettin, eppure cercando di darne una propria personale lettura, se possibile ancor più dolente e corrosiva di quanto già non riesca al bellissimo romanzo. Non siamo più a Porto Marghera, bensì nella provincia torinese, ma l'impressione che ne ricaviamo è comunque quella di un luogo separato dal mondo. In comune vi è inoltre il richiamo a Faulkner, a *L'urlo e il furore*, che nel film Ferdi porta con sé come un segno di distinzione. Il riferimento a Faulkner

²³ ZONTA D. (2004), *Daniele Gaglianone*, Alessandria, Falsopiano, 101.

²⁴ VANOYE F. (1998), *La sceneggiatura. Forme, dispositivi, modelli*, Torino, Lindau.

segna un richiamo evidente proprio al procedimento del flusso di coscienza, con quel suo sguardo sul mondo costantemente filtrato dal lavoro del pensiero, mediato da un procedimento analettico, riosservato da un passato che si ripropone nel presente. Come ricorda Genette²⁵, la funzione dell'analessi interna (tale è quella impiegata da Gaglianone) non è di andare a completare il racconto o di aggiungere dettagli sino a quel momento tralasciati, bensì di far emergere che cosa del passato recente è ora pronto a riaffiorare dai ricordi del protagonista. Il tempo fisico, oggettivo, viene sottoposto ad una revisione interna da parte del protagonista, sino a divenire un tempo fluttuante, associativo, che crea corrispondenze tra eventi del passato, ricordi, sensazioni, anche in assenza di una precisa connessione di tipo cronologico o vettoriale.

Il film è contraddistinto da due momenti anticipatori: il prologo iniziale e il nucleo narrativo centrale. L'inizio è segnato da tagli di montaggio irregolari, che non seguono né i personaggi, né l'azione. La frammentarietà è il vero tratto d'unione tra le immagini. Eppure è proprio questa frammentarietà a restituirci la trama della prima parte del film anticipandone la visione, con la fuoriuscita di Toni e Ferdi, e la conseguente solitudine di Alessandro. Il nucleo centrale è invece una sorta di cerniera tra la prima e la seconda parte del film, ambientata in mezzo ai vagoni di due treni che sembrano evocare altrettante fasi della vita del protagonista. È qui che si assiste ad un cambio di luogo (dalla periferia alla montagna) ma anche ad una definitiva chiusura emotiva del personaggio di Alessandro, prima della risalita finale (metaforicamente ricreata attraverso la salita alla montagna). Un altro richiamo visivo legato al tempo è dato inoltre dall'uso del calendario, spesso ripreso dal punto di osservazione di Alessandro, con quest'ultimo intento a guardare le annotazioni di Adele, sua madre. Annotazioni anch'esse prive di una cronologia, di una consequenzialità logica (Adele è stata per lungo tempo vittima di abusi che l'hanno profondamente segnata). Queste immagini finiscono per ribadire una costante asincronia interna al racconto. Le date cambiano, non corrispondono al tempo dell'intreccio. Si torna indietro, ci si proietta in avanti, senza una precisa motivazione che giustifichi tali passaggi temporali. Per Canova è proprio il calendario, inteso come insieme di date e momenti possibili, ma anche come passato che ritorna in modo costante, ossessivo, a divenire di fatto il «leitmotiv visuale»²⁶ del film.

La forma espressiva di Gaglianone sembra guardare in modo diretto alle teorizzazioni di Ejzenštejn, all'idea di montaggio come ricerca di unitarietà di senso. E il finale, con un tempo (quello della corsa verso la vetta) che si flette, che assorbe più momenti del passato, sembra costituirne una summa. La vita del protagonista diviene via via un percorso in cui la realtà si altera, si frantuma, si sviluppa in balia dei ricordi, delle alterazioni interiori, di allucinazioni coscienti che scandiscono il vissuto

²⁵ GENETTE G. (1977), *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi.

²⁶ CANOVA G. (2012), *Prefazione*, in Prono F. (Eds.), *Nella solitudine dello sguardo. Il cinema di Daniele Gaglianone*, Roma, Bonanno, 9.

di Alessandro. Proprio nel momento in cui Alessandro ritrova i suoi amici, dopo l'estenuante corsa sulla montagna, ci rendiamo conto che ad essere raggiunta non è solo la vetta, bensì la sommità emotiva di quanto Aleha interiorizzato sino a quel momento: la scomparsa di Toni, la morte di Ferdi, gli abusi subiti dalla madre, una vita che stenta a prendere forma e a trovare serenità. Lorenzo, l'educatore (interpretato dal solo attore protagonista, Stefano Casseti), arriva con ritardo sulla cima del monte; ma quando finalmente si ferma, dopo aver capito che Alessandro non ha intenzione né di fuggire, né di farsi del male, volge il suo sguardo verso l'obiettivo della macchina da presa: in questo momento lui è con noi, con lo spettatore. E, come lo spettatore, rimane per un attimo escluso dal mondo privato di Alessandro, dai suoi ricordi. È in questo momento che Alessandro ritrova (come in un sogno) i due amici scomparsi: in questo preciso momento Alessandro smette di essere orfano (di loro, ma anche di un padre mai avuto, di una madre assente) e decide di tornare a vivere. Questa visione conclude la fase allucinatoria del film, segnata dal flusso di coscienza che ne contrappunta i nuclei narrativi, ma segnata anche da una fotografia sovraesposta, antinaturalistica, e da un montaggio che, appunto, vuole restituire più le sensazioni, la componente interiore ed emozionale del protagonista, che non i meri accadimenti della sua vita.

Il procedimento del montaggio attrattivo-espressivo adottato da Olmi, Bellocchio, Gaglianone sembra dunque rifarsi a quella propulsione emozionale che Ejzenštejn enfatizza nelle sue teorizzazioni. Il montaggio attrattivo trova le proprie radici in una forma esperienziale, in una pragmatica, e non in una metafisica. Siamo ciò che ci ha preceduto. E possiamo ipotizzare il futuro sulla base di un passato. Tre forme di flusso di coscienza diverse, con funzioni e finalità difformi, eppure affini nello scegliere di narrare una storia sempre associando ad essa uno spazio aggiunto, fatto di ricordi (Olmi), visioni (Bellocchio), redenzioni (Gaglianone). Il flusso di coscienza, incarnato nel cinema da un montaggio di carattere attrattivo, ritorna alla sua base, alle proprie radici lontane, a William James, all'ermeneutica che passa attraverso una pragmatica. L'interpretazione è svelamento, e tale processo di rivelazione è necessariamente connesso ad una pratica. Il montaggio, il suo lavorare sull'accostamento di elementi visivi e di senso, non fa che dar vita a nuove costruzioni semantiche, a nuove forme di interpretazione di quello che è stato il proprio vissuto. Il flusso di coscienza diviene allora una sorta di elemento di quinta attraverso il quale meglio comprendere il passato e il suo inespresso carico di possibilità altre, amplificandone la portata e creando un dialogo tra reale e immaginario.



Fig. 01 -*Il Mestiere delle armi* (2001) di Ermanno Olmi



Fig. 02 -*Il Mestiere delle armi* (2001) di Ermanno Olmi



Fig. 03 - *Buongiorno, Notte* (2002) di Marco Bellocchio



Fig. 04 - *Buongiorno, Notte* (2002) di Marco Bellocchio



Fig. 05 - *Nemmeno il destino* (2004) di Daniele Gaglianone



Fig. 06 - *Nemmeno il destino* (2004) di Daniele Gaglianone

CINE DE FANTASÍA Y CINE FANTÁSTICO. EL DESTINADOR COMO FUNDAMENTO DE LA DICOTOMÍA ENTRE GÉNEROS

Jon Burguera

Centro Universitario de Tecnología y Arte Digital
Universidad Camilo José Cela

Resumen

La estructura narrativa de las películas fantásticas se manifiesta como una suerte inversión siniestra de la estructura del relato simbólico propia del cine de fantasía y los relatos míticos en general. Esta inversión se demuestra en la perversión o ausencia de las funciones propias del destinador, actante angular en la configuración narrativa del relato simbólico. El artículo ofrece un repaso de los trabajos teóricos de los que se fundamenta esta conclusión y los resultados del análisis de un grupo heterogéneo de largometrajes fantásticos, en los que se ha estudiado, específicamente, el debilitamiento o inversión siniestra del destinador.

Palabras clave: Fantasía, fantástico, cine, relato, narrativa, destinador, donación.

The presentation of impossibility is not by itself a radical activity: texts subvert only if the reader is disturbed by their dislocated narrative form.¹

A lo largo de las últimas cuatro décadas se han desarrollado una gran cantidad de trabajos teóricos sobre los géneros de lo imposible² en los que investigadores de dife-

¹ JACKSON, Rosemary, *Fantasy: The literature of subversión*, Taylor & Francis e-Library, 2001, (edición kindle), p. 23.

² Hacemos nuestra la denominación de “lo imposible” del mismo modo que David Roas para referirnos a los géneros que no podrían funcionar sin la presencia de lo sobrenatural: fantasía y fantástico. Ver a este respecto ROAS, David (ed.) *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid,

rentes disciplinas han estudiado las particularidades de cada género, tanto la fantasía, como lo fantástico y lo extraño. Pero, a pesar de todos estos estudios, aún estamos lejos de alcanzar un consenso en la definición de cada uno de ellos. De hecho, con bastante frecuencia y, dependiendo de los elementos considerados por cada teórico, los límites de todos estos géneros se desdibujan, como bien expresa Antonio Sánchez-Escalonilla:

«Existe una confusión generalizada a la hora de utilizar los términos fantasía y fantástico. En parte se debe al abuso de que han sido objeto durante la historia de las clasificaciones genéricas en cine y en literatura, pero también debido a las diferentes acepciones que han recibido por parte de los filósofos, críticos e investigadores»³

Fantasia y fantástico

En nuestro trabajo acerca de la donación en el cine de fantasía y el cine fantástico⁴ repasábamos diferentes aportaciones en referencia al nacimiento del género fantástico⁵ como síntoma de las pulsiones humanas no canalizadas, suscitando una dialéctica con los relatos simbólicos que hasta ese momento se habían ocupado de canalizar dichas pulsiones: los textos mitológicos y religiosos, pero también los cuentos maravillosos, la fantasía.

Según esta dialéctica tendríamos que, por un lado, el relato maravilloso (fantasía) ofrece una reparación, un sentido organizador que sutura la angustia desatada ante un mundo hostil, de un modo similar al de los textos míticos cuando éstos ofrecen un orden y una explicación para los sucesos imposibles:

«En el núcleo mismo de la estructura del relato mítico tiene lugar sucesos no sólo maravillosos, sino también incomprensibles: sucesos que escapan, por tanto, a toda verosimilitud y a toda previsibilidad -a toda otra previsibilidad que la que el mito garantizaba con su misma existencia. O todavía en otros términos: que quiebran todas las hipótesis previsibles, que no responden a ninguna inferencia razonable distinta de la que el mito mismo funda con su existencia.»⁶

2001 y ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de espuma, Madrid 2011.

³ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio, *Fantasia de aventuras: claves creativas en novela y cine*, Ariel, Barcelona 2009, p. 23.

⁴ BURGUERA ROZADO, Juan José, *Donación simbólica, donación siniestra: aportaciones sobre el cine de fantasía y el cine fantástico*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid 2015. <http://eprints.ucm.es/34412/>

⁵ *Ibid.*, p.111 y siguientes.

⁶ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Castilla Ediciones, Valladolid, 2007 (2ª Edición).

Del mismo modo que en los mitos, en los relatos de fantasía (maravillosos) hay un “orden ya codificado”⁷ que modela lo sobrenatural y por ello resulta ser “no problemático” según la clasificación de Barrenechea⁸.

Por otro lado, los textos fantásticos también incluyen elementos imposibles, sin embargo, no hay orden codificado que ampare a lo sobrenatural. Este tipo de obras se sumergen en lo ominoso sin dar lugar a una reparación para la angustia, más bien al contrario:

«la ausencia de un peligro «real» genera un placer «negativo» que Burke llama «deleite» (delight). Lo infinito impone, en efecto, una sensación sublime porque llena el ánimo de un «horror delicioso»: el deleite se acrecienta, por tanto, cuanto más «pánico» es suscitado en el intelecto, actuando también de modo directo sobre la sensibilidad. Se culmina así una suerte de «fenomenología» de lo negativo y lo oscuro.»⁹

Gracias a esa sensación de “horror delicioso” autores y espectadores se sienten atraídos por el abismo de lo oscuro y lo siniestro. David Roas escoge estas palabras de Bioy Casares para resumir la cuestión:

«Al borde de las cosas que no comprendemos del todo, inventamos relatos fantásticos para aventurar hipótesis o para compartir con otros los vértigos de nuestra perplejidad.»¹⁰

En lo fantástico no hay solución para la angustia porque lo que este tipo de obras pretenden es, precisamente, reflejar los vértigos incontenidos del hombre ante lo real.

Se suscita así una posible relación antagónica entre ambos géneros. Frente a la angustia del hombre moderno, acosado tanto por la muerte, los impulsos y los instintos a los que aludía Ceserani y por el mundo hostil y desconocido de Roas, lo maravilloso ofrece un sentido reparador mientras que lo fantástico propone un reflejo de dicha condición.

Realidad y causalidad

Según este enfoque, la diferencia entre los mundos de uno y otro género no estribaría tanto en su relación con el mundo extratextual del espectador, como en la capacidad de resistencia del “modelo de realidad” presentado en el relato ante la presencia de lo sobrenatural.

⁷ ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de espuma, Madrid 2011, p. 51.

⁸ BARRENECHEA, Ana María, “Ensayo de una Tipología de la literatura fantástica” en *Revista Iberoamericana* XXXVIII Num. 80 julio-septiembre 1972.

⁹ FRANZINI, Elio, *La estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor, 2000, p. 121-122. Citado en ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Op. cit., p. 18.

¹⁰ BIOY CASARES, Adolfo, *Memoria sobre la pampa y los gauchos*, Buenos Aires, Sur, 1970, p. 62. Citado en ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Op. cit. p. 31.

En los textos maravillosos a pesar de contar con elementos imposibles, la existencia de una realidad simbólica los emparenta con los textos míticos, aquellos que:

«Más netamente se apartan de toda configuración cognitiva de suspense [...], ninguna incertidumbre se abre para el espectador; todo lo contrario: es la certidumbre lo que, en su lugar, se impone.»¹¹

En lo siniestro, en cambio, no hay causalidad completa ni finalidad alguna, se impone la incertidumbre. Si la realidad intratextual únicamente se sustenta como “visión convencional, arbitraria y compartida de lo real”¹² como “una lógica”¹³ de “certidumbres preconstruidas”¹⁴, en cuanto lo imposible hace su presencia y quiebra el modelo de realidad intratextual, todo suceso es posible.

Si aceptamos la presencia (o no) de una realidad intratextual sustentada simbólicamente como la clave para que lo imposible se sitúe en lo maravilloso o derive hacia lo fantástico, estamos aceptando también la presencia (o no) de una estructura causal férrea como rasgo distintivo de ambos subgéneros.

Donación simbólica, donación siniestra

En su *Morfología del cuento* Propp demuestra que los cuentos maravillosos presentan una estructura temporal de funciones invariable para todos los cuentos. La única salvedad que Propp encontró es que no siempre están presentes todas las funciones que identificó, pero las que aparecen siempre lo hacen en un orden temporal concreto. Por ello, podemos decir que los cuentos de hadas presentan una férrea estructura causal.

Si completamos este razonamiento tomando en consideración la teoría del relato que González Requena deduce a partir de Propp y Greimas¹⁵ según la cual es la presencia del eje de la donación atravesando el eje de la carencia la que configura el relato como simbólico, estaríamos en condiciones de señalar que en los textos maravillosos la presencia del eje de la donación es clave para establecer ese orden simbólico de causalidad férrea que sustenta a la realidad intratextual frente a la aparición de lo imposible.

¹¹ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Op. cit. p. 528.

¹² ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Op. cit. p. 36.

¹³ *Ibíd.* p. 42.

¹⁴ SÁNCHEZ, Sergi “Pánico en la escena. Miedo real y miedo representado”, en Vicente DOMÍNGUEZ (ed), *Los dominios del miedo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 306, citado en ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Op. cit. p. 34.

¹⁵ Para ver el detalle de recorrido teórico de Propp hasta González Requena, ver el capítulo 4 de la primera parte de nuestra tesis BURGUERA ROZADO, Juan José, *Donación simbólica, donación siniestra: aportaciones sobre el cine de fantasía y el cine fantástico*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid 2015, Op. Cit.



La pregunta que surge a continuación parece evidente: ¿hay un eje de la donación en los textos siniestros? Y en el caso de estar presente, ¿cómo varía frente al eje de la donación localizado en los relatos maravillosos?

A priori, cabría pensar que dicho eje, simplemente, no existe en el género de lo siniestro, quedando sólo un relato básico articulado sobre el eje de la carencia. Sin embargo, en nuestro trabajo de análisis hemos encontrado que en varias películas fantásticas aparece una estructura similar a la del eje de la donación que, sin embargo, no fragua como simbólica. Sin adelantarnos al análisis, sí queremos ahondar un poco más en la teoría del relato de González Requena considerando una posible relación entre donación fallida y lo fantástico.

En su obra *Clásico, manierista, postclásico*, el teórico español señala cómo se configura el eje de la donación en el cine postclásico de Hollywood:

« Todos los elementos de la estructura del relato simbólico se hallan presentes, a la vez que son objeto de su deconstrucción sistemática, en la que desempeña un papel esencial la inversión negra, propiamente siniestra, de la figura del Destinador.»¹⁶

El teórico cita como ejemplos: *El silencio de los corderos*, *Blue Velvet*, *Carretera Perdida*, *Hellraiser*, *Seven*, *Alien*, *El corazón del ángel*, *Carrie*, *Taxi driver* y algunos más. En todos ellos hay un destinador presente, pero un destinador que no se puede identificar con una figura paterna o heroica, más bien al contrario, en estos films el destinador es el psicópata, el demonio, un robot...

«De manera que sus intensos dispositivos de suspense, lejos de conducir, como sucediera en el relato clásico, a una catarsis en la que los valores que fundamentan el relato alcanzan su plena manifestación emocional cuando

¹⁶ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Op. cit. p. 582.

son encarnados en el acto del héroe, se focalizan ahora en torno a un trayecto, por lo general indagatorio, que conduce al espectador a la experiencia del desmoronamiento mismo del sentido. Una y otra vez, la sospecha se confirma: caen una y otra vez los últimos velos, una y otra vez se descubre que tras la mascarada no late otra verdad que la del horror.»¹⁷

González Requena identifica en el cine postclásico de Hollywood una inversión del relato simbólico, fruto de la cual, la catarsis reparadora de éste se convierte en pesadilla y horror.

En realidad, a lo largo de la propia formulación de su teoría del relato, González Requena va identificando las claves que finalmente se consolidan en su acercamiento al cine postclásico. Así, cuando el teórico introduce el psicoanálisis en la teoría del relato, ya nos advierte que frente al símbolo “como formación simbólica correcta”¹⁸ que hace posible la normalidad psíquica freudiana, emerge el síntoma “como formación simbólica deficitaria”¹⁹ asociado a las patologías mentales. Y añade un poco más adelante:

«Mientras que los síntomas neuróticos se manifiestan como una suerte de símbolos idiolectales cuyo sentido sólo es accesible para el sujeto que los genera [...], los símbolos, los mitos y las grandes obras artísticas son accesibles, emocional y simbólicamente eficaces para la gran mayoría de individuos».²⁰

Símbolo y síntoma aparecen como dos caras de la misma moneda separados únicamente por la fragua del relato simbólico o su fracaso -en cuyo caso no sería simbólico, únicamente relato. Y además, parece que el fracaso del proceso de simbolización no deviene en una disolución inane, al contrario, el fracaso ocasiona una suerte de reverso pernicioso, dañino.

Por otro lado, un poco más avanzada su exposición, una vez definidas las dos estructuras-relato, González Requena reflexiona:

«Podemos establecer dos tipos de acto diferenciados en función de su tipo de motivación. El acto motivado sólo en el eje de la carencia y el acto motivado en la articulación del eje de la carencia y del eje de la donación. Y es esta una diferencia del todo pertinente en el ámbito del cuento maravilloso, ya que de ella depende, finalmente, la diferenciación entre las figuras del Héroe y del Agresor [...] la diferencia entre ambos es propiamente estructural.»²¹

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ *Ibíd.*, p. 541.

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ *Ibíd.*

²¹ *Ibíd.*, p. 555.

La diferencia entre Héroe y Agresor estriba en la presencia de un eje de la donación para sus acciones, la presencia de una ley, de un deber. Ambos puján por un objeto de deseo -con frecuencia, común- pero sólo la ley modela el deseo del héroe y gracias ello obtiene su especial dignidad. Enfrente, en cambio:

«Se descubre entonces cómo el Agresor, posea o no una caracterización humana, roza siempre lo monstruoso -es decir: lo inhumano- sus actos, por estar limitados a un deseo que se inscribe tan sólo en el eje de la carencia, poseen siempre un sentido rebajado, meramente pulsional.»²²

Nuevamente, la falla o ausencia del eje de la donación no deja únicamente un vacío, sino un reverso del acto que resulta pulsional, monstruoso.

La ausencia del donante como eje de lo fantástico

Tanto en los relatos de fantasía como en los fantásticos el protagonista parte de una carencia (identificada por Propp) o situación de angustia a la que sigue, o acompaña, la aparición de lo imposible que tensiona terriblemente el modelo de realidad intratextual.

A partir de ahí hay un punto en el que cada película se decanta hacia uno u otro género y, a pesar del suspense en el desenlace, ese momento crucial no se produce al final de cada largometraje, *parece producirse mucho antes, en el instante el que se constata (o no) la acción (explicitada o no) de un donante que ofrece una donación.*



Esta es la hipótesis de trabajo que proponíamos en nuestro trabajo anterior y sobre la que hemos querido indagar en el nuevo trabajo de análisis recogido en este artículo, esto es, el análisis de un grupo de largometrajes pertenecientes al fantástico

²² *Ibíd.*

tratando de demostrar la ausencia de un destinador válido en los relatos del género, haciendo imposible la construcción de un eje de la donación.

Dada la imposibilidad de realizar un estudio exhaustivo de lo fantástico en el cine, nos hemos conformado con un grupo de películas que consideramos significativo para nuestros propósitos tanto en términos de volumen (más de treinta títulos) como de temporalidad (abarcando desde 1931 hasta la actualidad), temática y ambientación (terror, distopías futuras, satanismo, fantasmas, viajes en el tiempo...) o repercusión.

Una vez definido el grupo hemos llevado a cabo un análisis de la estructura narrativa de cada film, centrado en el estudio del actante destinador y el desempeño de sus funciones.

Anticipándonos en parte a las conclusiones, ofrecemos los resultados de nuestro análisis agrupado según las variaciones temáticas en torno al destinador y la donación que hemos encontrado.

La desaparición del destinador

En la adaptación cinematográfica de la novela de Mary Shelley que realiza James Whale en 1931 (*Frankenstein*, James Whale, 1931), el protagonista Henry Frankenstein cuenta con dos figuras que, potencialmente, podrían llegar a desempeñar las funciones del destinador. Por un lado, su profesor y tutor universitario el Doctor Waldman y, por otro, su padre el Barón Frankenstein. Ambos son, todavía, figuras de presencia y mando -más adelante veremos cómo los potenciales destinadores terminan por ser muy débiles o caricaturescos en el cine fantástico- y parecen ejercer cierta guía para el protagonista, sin embargo, no son capaces de instaurar la ley simbólica en el momento decisivo y no logran prohibir la creación del monstruo.

A la incapacidad de ejercer su función de mandato, hemos de sumar una conversión del Doctor Waldman, que terminará por convertirse en icónica en el cine posmoderno, el destinador siniestro. En un principio se posiciona en contra de los experimentos de Henry Frankenstein, pero luego queda fascinado por la propia creación de su discípulo y acaba participando en el trabajo, ayudando e instruyendo a la génesis del monstruo. Sin embargo, es débil como doctor siniestro, limitado y termina falleciendo a manos del engendro.

Como decimos, se aparece una cierta disolución de la estructura simbólica del relato, pero aún quedan rasgos de donación que establecen los límites de la ley simbólica. Por un lado, Henry Frankenstein terminará por darse cuenta de lo abominable de su creación, llegando a luchar por su destrucción y, por otro lado, su padre consigue otorgar la sanción consiguiendo que su hijo mantenga relación con su amada y llegue al matrimonio²³.

Unos años más tarde, en 1935, James Whale realizó una suerte de continuación de su *Frankenstein* en *La novia de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, James Wha-

²³ Consumado más por el monstruo que por el propio Henry.

le, 1935). El largometraje comienza con un prólogo en el que Lord Byron y el matrimonio Shelley justifican esta continuación y Mary Shelley comienza a narrar el relato posterior.

En este relato, se realiza un gran esfuerzo para encajar la narración como continuación literal de los acontecimientos descritos en el primer largometraje. Mary Shelley inicia su historia justo en el momento que finalizó la anterior, entre las ruinas del molino quemado para justificar cómo sobrevivió y escapó el monstruo entre los restos.

Se establece, así, una continuidad explícita entre ambos films y, sin embargo, cuando la película vuelve a mostrar el hogar de los Frankenstein, el padre, el Barón Frankenstein, ha desaparecido por completo del relato. La única figura que ejerció de destinador en el primer largometraje, es omitida en este segundo sin ningún tipo de justificación argumental. Dada la manifiesta intención de los creadores de justificar muy bien la continuidad entre ambos largometrajes resulta llamativo que consideraran necesario suprimir la figura paterna-destinadora para dar la forma adecuada al argumento fantástico. En general, en *La novia de Frankenstein* no encontramos ninguna figura que ejerza como actante destinador para el doctor Frankenstein.

Por otro lado, tanto Henry como el otro protagonista del film, el propio monstruo, cuentan con un destinador -ahora sí- netamente siniestro, el doctor Pretorious. Desde su aparición hasta el desenlace, el doctor Pretorious tratará de llevar más allá la creación monstruosa para, en un trasunto simétrico de la sanción, terminar entregando la mano de una novia siniestra para el engendro, mostrando una clara donación siniestra. Ocasión tendremos de hablar de los destinadores siniestros en los siguientes apartados.

Para terminar, recordemos que *La novia de Frankenstein* no contiene un angustioso final tan propio del género. En el desenlace el monstruo se sacrifica para salvar a su creador y terminar con la amenaza que los engendros como él suponen. Al igual que en el primer largometraje, es factible que las presiones de la productora en los años posteriores a la gran crisis, obligaran a un final satisfactorio. En cualquier caso, recordemos que, aunque débil, si hay un donante para el monstruo, un ciego ermitaño que le alimenta y le enseña que el amor y la amistad son posibles para él también, sólo así se justifica el desenlace satisfactorio del largometraje.

Destinador siniestro (*La caída de la casa Usher*, *Seconds*, *Dark City*)

Un segundo grupo de películas fantásticas presentan una figura que parecería configurarse como destinador y, sin embargo, siguen la estela del doctor Pretorious de *La novia de Frankenstein* erigiéndose como destinadores siniestros.

Este grupo de relatos fantásticos representa un ejemplo indudable del desmoronamiento del eje de la donación sin renunciar a su tematización o presencia. En estas películas se muestra un destinador siniestro, es decir, una suerte de donación ejercida por un destinador que, aunque sí ofrece su sabiduría y, en ocasiones, objeto mágico, mandato y sanción al protagonista -tres de las 4 funciones del destinador-, nunca esta-

blecerá una prohibición, es decir no configura una ley simbólica para el protagonista, haciendo que cualquier acto sea meramente pulsional, siniestro. Un destinador así no ofrece un sentido reparador para el protagonista, desencadenando los desenlaces inconclusos o angustiosos tan propios del género.

En *La caída de la casa Usher* (*House of Usher*, Roger Corman, 1960) Roderick como hermano mayor de Madeleine, ejerce su tutela cuidando a su hermana y sobreprotegiendo su delicada salud, perpetuando la maldición de su casa. Roderick trata de ofrecer una atención y cuidados sinceros a su hermana y a su prometido Philip Winthrop. A diferencia de un antagonista clásico, no pretende realizar actos malvados, pero en una suerte de locura realiza acciones para proteger a su hermana que le llevan a enterrarla viva.

Otros ejemplos de destinador siniestro los podemos encontrar en *Plan Diabólico* (*Seconds*, John Frankenheimer, 1966) o *Darkcity* (*Dark City*, Alex Proyas, 1998). En la primera el protagonista, Arthur Hamilton, recibe el asesoramiento de Mr. Ruby, quien le convence que debe dejar atrás su vida hastiada y emprender una nueva vida con otra identidad donde conseguirá la plena realización. Cuando Hamilton tampoco encuentre sentido a su nueva existencia, Mr. Ruby le ofrece un nuevo camino que no es otro que su asesinato para ofrecer su identidad a un nuevo candidato. En *Dark City*, el protagonista también recibe una nueva identidad -en esta ocasión sin su consentimiento- de manos de unos seres ocultos y su ayudante un doctor que ha renegado de la humanidad para servir a una causa mayor.

Ambos ejemplos muestran a destinadores que ofrecen un recorrido, un sentido a la existencia del protagonista, pero de naturaleza netamente siniestra, negando una donación simbólica que dote de sentido a la vida de los personajes.

El destinador Débil

En la práctica totalidad de las películas analizadas, si hay un personaje que parece ejercer la labor de un destinador “benigno” su naturaleza como personaje es extremadamente débil, es decir, es incapaz de cumplir su labor como sabio, mentor o donante del protagonista. En muchos de los casos sí tienen una cierta intención de llevar a cabo las funciones que determinan el eje de la donación, pero apenas consiguen aportar ayuda y/o sustento real al protagonista.

Como decimos esta es una característica de una gran parte de las películas escogidas, pero además, en un subgrupo de los largometrajes analizados, la debilidad del destinador se tematiza como uno de los núcleos dramáticos del argumento.

Tomemos, por ejemplo, *Poltergeist* (*Poltergeist*, Tobe Hooper, 1982). En ella, ambos padres son caracterizados como personajes de cierta laxitud en su labor paternal como tutores y vigías de sus hijos y, en esa misma medida, responsables de la abducción de su hija. Ya en la primera escena asistimos a la aparición de una serie de fenómenos paranormales en el televisor con los que la niña Carol Ann dialoga, mientras su padre se encuentra sentado justo a su lado totalmente dormido.

En una noche posterior, ambos padres fuman marihuana en su dormitorio y terminan compartiendo lecho con sus hijos. Se quedan dormidos con la televisión encendida y, de nuevo, siguen dormidos cuando su hija se enfrenta a las apariciones fantasmales del televisor. Unas secuencias después apenas conseguirán rescatar a su hijo mediano a la vez que su hija pequeña es “secuestrada” por los entes fantasmales.

En el desenlace -en el primer clímax- será necesaria la participación y la muestra de valor de ambos padres para ser capaces de traer de vuelta a su hija. A pesar de que participan varios videntes, deberán ser los padres en primera persona quienes deben rescatar a su hija.

En el segundo y definitivo clímax, esta vez sí, los padres serán capaces de rescatar -y sujetar- a sus hijos y conseguir que la familia huya de su casa hasta un motel.

Con sus particularidades se plantean situaciones similares en películas como *La semilla del Diablo* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968), donde ambos padres acaban sucumbiendo a sus pulsiones sacrificando a su hijo, o *La niebla* (*The Mist*, Frank Darabont, 2007), donde el padre, después de luchar denodadamente contra los monstruos todo el film, termina accediendo a matar a su hijo antes de agotar las posibilidades de esperanza.

En un largometraje bastante más reciente *El extraño* (*Goksung*, Hong-jinNa, 2016) el padre y protagonista Jong-goo es además uno de los agentes de la policía local. A lo largo de toda la película, Jong-goo trata de hacer frente a una serie de asesinatos y sucesos paranormales que afectan dramáticamente a su propia hija. Casi en cada escena, se pone de manifiesto la falta de valor del protagonista, así como su incapacidad para enfrentarse a los diferentes antagonistas. En el final, habrá fracasado en todos los sentidos, con su familia asesinada por su propia hija y sus últimas palabras delirando mientras fallece las dirige hacia su hija, diciéndole que no se preocupe, que papá la protegerá.

En *Tideland* (*Tideland*, Terry Gilliam, 2005) en la que los padres de Jeliza-Rose, drogadictos y bulímicos, fallecen y es la propia niña quien embalsama a su padre para que muerto siga ejerciendo su labor como progenitor en los delirios de su hija.

Los ejemplos son innumerables, desde *Pesadilla en Elm Street* (*A Nightmare on Elm Street*, Wes Craven 1982) hasta *Al final de la escalera* (*The Changeling*, Peter Medar, 1980) pasando por *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973) o *El Resplandor* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980).

El padre como monstruo

El padre de Jeliza-Rose embalsamado y grotesco nos sirve como puente para el siguiente grupo de películas, en las que los posibles destinadores paternos no sólo son destinadores débiles, sino que, en última instancia, terminan por comparecer como la última representación de cada antagonista demoníaco.

Tomemos como ejemplo *It Follows* (*It Follows*, David Robert Mitchell, 2014). En el prólogo una adolescente huye aterrorizada de un ente que no podemos ver y su

padre aparece preguntando qué le ocurre, pero ni puede ver al ente ni hace nada por seguir a su hija hasta la playa donde muere grotescamente asesinada. En el argumento principal, Jay, otra joven adolescente, comienza a ser perseguida por el mismo ente, que va tomando el aspecto de diferentes personas. Todo el largometraje desarrolla el intento de supervivencia de la muchacha, quien sólo será ayudada por sus amigos y vecinos, nunca por sus progenitores. El padre sólo es mostrado en fotografías sin ninguna mención a su ausencia. La madre está presente en la casa en varias escenas en las que se debate cómo enfrentar al ser maligno, pero nunca interviene en ayuda de sus hijos adolescentes y tampoco aparece en las escenas de ataque a la casa. En el desenlace, los muchachos planean una estrategia para destruir al ente en una piscina abandonada. A lo largo de este encuentro, el ser adoptará numerosas formas para, en el culmen de la acción, mostrarse con el aspecto del padre de la protagonista que intenta asesinar a “su hija”.

Esta misma propuesta argumental, destinadores paternos débiles que terminan por aparecer como *poseídos* por el ser/antagonista siniestro la encontramos en largometrajes como *El Resplandor* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980), *Cabeza Borradora* (*Eraserhead*, David Lynch, 1977) o *Hellraiser: Los que traen el infierno* (*Hellraiser*, Clive Barker, 1987).

El destinador delirado

La ausencia del destinador como propuesta temática se manifiesta en algunos de los largometrajes de una forma curiosa: el protagonista, falto de sentido en una realidad intratextual inconexa, termina por delirar un destinador para sí mismo. Estos personajes parten de una situación angustiosa, de un ambiente asfixiante, e intentan recrear una estructura de la donación para encontrar ese sentido que les falta, para poder explicar aquello que en lo real les acontece (sea sobrenatural o no). Por ello, en este tipo de largometrajes, es generalizado el intento de los protagonistas por buscar un relato y un donante para recibirlo y si no lo encuentran lo inventan o, mejor, lo deliran. Como no puede ser de otro modo, en un desarrollo temático así, el supuesto destinador deviene en siniestro -una construcción delirante no puede ofrecer ayuda alguna-, el protagonista termina invadido por la angustia y es destruido como individuo.

En *El maquinista* (*The Machinist*, Brad Anderson, 2004) Trevor asolado por una angustia de origen desconocido hasta el desenlace delira a un supuesto compañero de trabajo que le amenaza y le hace indicaciones de cómo actuar. Donnie en *Donnie Darko* (*Donnie Darko*, Richard Kelly, 2001) delira un ser maligno a quien, sin embargo, hace caso en las tareas y acciones que le encomienda como si de un verdadero ayudante se tratara. Ana, la joven protagonista de *El espíritu de la colmena* (*El espíritu de la colmena*, Victor Erice, 1973), a falta de guía y consejo de unos padres presentes pero inanes, delira un encuentro con el propio Frankenstein, el personaje de Whale, que conoce en una proyección al comienzo del film. En un ejemplo más reciente, particularmente emblemático, Riggan, el protagonista de *Birdman o -La ines-*

perada virtud de la ignorancia-, (*Birdman–The Unexpected Virtue of Ignorance-*, Alejandro González Iñárritu, 2014), delira a un ayudante -destinador- que le aconseja y critica obsesivamente en la forma de Birdman, un superhéroe que él mismo interpretó en su juventud.

El delirio de uno mismo

La misma propuesta temática la podemos encontrar algunos largometrajes donde, el delirio del destinador por parte del protagonista, adquiere un sesgo aún más desasosegante cuando el destinador delirado involucra a la propia identidad del protagonista. En *El club de la lucha* (*Fight Club*, David Fincher, 1999), el narrador delira un relato con un destinador, Tyler Durden, pero ni siquiera es un delirio “externo”, dado que en realidad es un desdoble de su propia personalidad.

Ciertas similitudes sobre esta propuesta -aunque no equiparables en todos sus términos- los hemos podido encontrar en films como *Looper* (*Looper*, Rian Johnson, 2012) o *Enemy* (*Enemy*, Denis Villeneuve, 2013).

Destinación ausente

Por último, hemos encontrado con otro tipo de películas fantásticas en las que, desde luego no hay eje de la donación, pero tampoco hemos sido capaces de advertir un reverso siniestro del mismo ni, tan siquiera, elementos temáticos que aludan a un destinador de ningún tipo.

Curiosamente estos largometrajes parecen compartir ciertas premisas argumentales, en los casos encontrados el protagonismo se reparte en un grupo numeroso de personas que está aislado y se ve sometido a circunstancias sobrenaturales. Las películas a las que hacemos referencia son *El ángel Exterminador* (*El ángel exterminador*, Luis Buñuel, 1962) y *Coherence* (*Coherence*, James Ward Byrkit, 2013). En estos casos, ante la falta de cualquier tarea e indicación actúan por sí mismos, sin orden ni sentido, y sin resolución satisfactoria.

Son, precisamente, los largometrajes de este último grupo los que nos impiden corroborar por completo nuestros supuestos de partida, veamos cómo.

Conclusiones

El análisis llevado a cabo ha demostrado nuestra hipótesis de partida: en ninguno de los largometrajes analizados aparece un destinador que lleve a cabo las cuatro funciones (mandato, prohibición, entrega del objeto mágico y sanción) conformando un eje de la donación.²⁴ Sin embargo, la investigación también ha puesto de manifiesto que

²⁴ Para entender la figura del destinador con sus funciones, así como los ejes de la donación y la carencia como estructura del relato simbólico ver GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Clásico, manierista*,

la ausencia de un destinador, siendo una condición necesaria, no parece ser suficiente para una categorización de los films dentro del género. Por el momento, sólo nos atrevemos a afirmar que la ausencia de un destinador válido es una característica del género fantástico que sumar a la presencia de elementos imposibles.

Ahora bien, a la luz de los resultados obtenidos, sí nos atrevemos a afirmar que la disolución del eje de la donación en este tipo de relatos es *decisiva* en su configuración como largometrajes del género. Esto queda demostrado al constatar que en la práctica totalidad de las películas analizadas -son excepción el último grupo- la ausencia de un destinador válido forma parte de propuestas temáticas explícitas en sus argumentos. Para desarrollar esta conclusión, hemos propuesto una organización según los sesgos temáticos encontrados en cada largometraje, sin embargo, debemos señalar que casi todas las películas reseñadas participan de casi todos ellos.

El cine fantástico parece revelarse como una suerte de reverso del cine de fantasía. Un reverso en el que no sólo está ausente el eje de la donación como tal, sino que, además, parece necesario dejar testimonio de su ausencia y desmoronamiento. Se diría que “para compartir con otros los vértigos de nuestra perplejidad”²⁵ que caracterizan al género, necesitamos levantar acta de lo que se ha perdido en el camino, esa estructura simbólica propia de los relatos míticos que fueron relegados con la llegada de la razón y la ciencia ilustradas momento en el que “el hombre quedó amparado sólo por la ciencia frente a un mundo hostil y desconocido.”²⁶ Y se vio en la necesidad de dar génesis al fantástico.

Filmografía analizada

El doctor Frankenstein (Frankenstein, James Whale, 1931); La novia de Frankenstein (Bride of Frankenstein, James Whale, 1935); El increíble hombre menguante (The Incredible Shrinking Man, Jack Arnold, 1957); La caída de la casa Usher (House of Usher, Roger Corman, 1960); Suspense (The Innocents, Jack Clayton, 1961); El ángel Exterminador (El ángel Exterminador, Luis Buñuel, 1962); Plan siniestro (Seance on a Wet Afternoon, Bryan Forbes, 1964); Lemmy contra Alphaville (Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution, Jean-Luc Godard, 1965); Plan Diabólico (Seconds, John Frankenheimer, 1966); La semilla del diablo (Rosemary's Baby, Roman Polanski, 1968); El planeta de los simios (The Planet Of The Apes, Franklin Shaffner, 1968); Solaris (Solaris, Andrei Tarkovsky, 1972); El exorcista (The Exorcist, William Friedkin, 1973); Cuando el destino nos alcance (Soylent Green, Richard

postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood, Op. cit. También es posible consultar un resumen analítico de esta obra en nuestro trabajo ya citado: BURGUERA ROZADO, Juan José, Donación simbólica, donación siniestra: aportaciones sobre el cine de fantasía y el cine fantástico.

²⁵ BIOY CASARES, Adolfo, *Memoria sobre la pampa y los gauchos*, Buenos Aires, Sur, 1970, p. 62. Citado en ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Op. cit. p. 31.

²⁶ ROAS, David, “La amenaza de lo fantástico” en ROAS, David (ed.) *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, p. 21.

Fleischer, 1973); *Cabeza Borradora* (*Eraser head*, David Lynch, 1977); *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, Ridley Scott, 1979); *Al final de la escalera* (*The Changeling*, Peter Medar, 1980); *El resplandor* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980); *La cosa* (*The Thing*, John Carpenter, 1982); *Poltergeist* (*Poltergeist*, Tobe Hooper, 1982); *La mosca* (*The Fly*, David Cronenberg, 1986); *Hellraiser: Los que traen el infierno* (*Hellraiser*, Cliver Barker, 1987); *Darkcity* (*Dark City*, Alex Proyas, 1998); *Existenz* (*Existenz*, David Cronenberg, 1999); *El protegido* (*Unbreakeable*, M. Night Shyamalan, 2000); *Los otros* (*The Others*, Alejandro Amenábar, 2001); *Donnie Darko* (*Donnie Darko*, Richard Kelly, 2001); *Primer* (*Primer*, Shane Carruth, 2004); *Olvídate de mí* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Michel Gondry, 2004); *La niebla* (*The Mist*, Frank Darabont, 2007); *Déjame entrar* (*Låt den rätte komma in*, Tomas Alfredson, 2008); *Looper* (*Looper*, Rian Johnson, 2012); *Coherence* (*Coherence*, James Ward Byrkit, 2013); *Enemy* (*Enemy*, Denis Villeneuve, 2013); *Itfollows* (*Itfollows*, David Robert Mitchel, 2014); *Múltiple* (*Split*, M. night Shyamalan, 2016); *El extraño* (*Goksung*, Hong-jinNa, 2016).

LA VOLUNTAD DE ARTE DE DAVID O. SELZNICK EN *GONE WITH THE WIND* ("Lo que el viento se llevó")

José Luis Caballero

Universidad Complutense de Madrid
josecamar@live.com

Resumen

Los títulos de crédito y la primera secuencia analizados en este artículo desvelan que bajo la firma del singular productor David O. Selznick subyace una voluntad artística (Kunstwollen, siguiendo a Alois Riegl) que relaciona afinidades formales en su seno. Si en la producción cinematográfica, el término productor designa tanto la figura del empresario cinematográfico como la del profesional encargado de guiar la producción de una película, indagamos en el caso extraordinario de un film cuyas circunstancias obligaron a cambiar hasta tres veces de director.

Palabras clave: Productor. Arte. Autoría. Estilo. Cine.

1. En primer lugar el hecho cinematográfico

Detallar las vicisitudes de la producción de *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming. EEUU: Selznick International, 1939), su fase de preparación; detenerse en las incidencias durante el rodaje, en los conflictos entre las partes en él implicadas, la historia en definitiva que va desde que una agente literaria ofrece las galeras de los que será uno de las novelas más vendidas hasta el estreno de la película en la que se basa, es decir la gloria y el mito en tantas líneas como se desee, no supondría más que una reedición, o mejor, una remezcla de todo lo publicado y casi hablado a cerca de este hermoso film.

En lo que queremos ocuparnos en primera instancia es en las muestras que algunos de estos hechos trazan en la escritura de la película y puesto que su autoría quedó

en suspenso desde su estreno, admitir con muchos que no existe verdadero autor o no al menos autor único que pudiera certificar la obra como suya y considerar al productor David O. Selznick como su artífice, entendiendo por tal y a diferencia de la natural consideración artística del autor de una obra de arte, en su acepción: figura que hace posible la obra, promotor, o incluso artificiero, con la destreza en urdir los mecanismos de un ingenio.¹

Cineasta independiente tras su paso por la Metro Goldwyn Mayer, Paramount y RKO, crea en 1935 la Selznick International Pictures.



Anotamos una primera diferenciación y bien voluntaria con el resto de las imágenes de marca que las grandes productoras cinematográficas insertaban en el inicio de las películas. Lo que primero veían los espectadores:



¹ FLAMINI, R. (1975). *Scarlett, Rhett and a cast of thousands*. New York, Macmillan. (En *Contracam- po* n° 15, 1980; traducción de Ignasi Bosch). Además de Victor Fleming responsable del rodaje de un 55%, Sam Wood y William Cameron Menzies con un 15% y George Cukor con un 5% se reparten el 90%. El 10% remanente queda entre el director de la segunda unidad Reeves Eason con un 1%, y un 9% que corresponde a una colección de tomas diversas, títulos y efectos especiales, de los que el director de fotografía que no figura en los títulos genéricos Lee Gurnes rueda una hora y que el sí acreditado Ernst Haller completa.

Quedan fijadas de manera estricta en el hecho fílmico lo que podrían ser meras intenciones de distinción con respecto a sus homólogos "intentaré que todas mis películas sean de primerísima calidad"², certificadas con su firma para siempre. Y no sólo: un travelling vertical descubre el lugar donde se producen. Y a diferencia del resto de los estudios de producción, de las majors "todas ellas parecidas a almacenes, hangares u oficinas gubernamentales, mucho más afines a un complejo penitenciario, a unos cuarteles, que a unos estudios de cine".



Estudios Fox años 20



Estudios Fox 1940



Estudios MGM



Estudios Republic 1935



Estudios Universal



Estudios Paramount



Selznick International Pictures

"Separada del Washington Blvd. por una amplia extensión de verde césped y bien cuidados setos, totalmente rodeado de columnas, la sede administrativa se parecía muchísimo a una de esas ricas mansiones pertenecientes a algún plantador del sur".³

² JEFF, L. J. (1991). *Hitchcock y Selznick*. Barcelona, Laertes Ediciones, 13.

³ *Ibíd.*, 18.



Selznick Studios

En 1935 el edificio ya estaba construido y en 1936 se publica "Gone With The Wind" la novela de Margaret Mitchell. Los dos fotogramas que siguen reproducen dos imágenes de "Twelve Oakes"(Los Doce Robles) al comienzo del film, la casa de los Wilkes:



1.1. Omnipotencia de los pensamientos

Escribe Freud:

«El arte es el único dominio en el que la "omnipotencia de las ideas" se ha mantenido hasta nuestros días. Sólo en el arte sucede aún que un hombre atormentado por los deseos cree algo semejante a una satisfacción y que este juego provoque -merced a la ilusión artística- efectos afectivos, como si se tratase de algo real. Con razón se habla de la magia del arte y se compara al artista con un hechicero [...] El arte, que no comenzó en modo alguno siendo "el arte por el arte", se hallaba al principio al servicio de tendencias hoy extinguidas en su mayoría, y podemos suponer que entre dichas tendencias existía un cierto número de intenciones mágicas».⁴

Y son los deseos de Selznick y la consecución lógica o mágica de los mismos lo que vaticina su autoría o mejor, su propiedad. Si según Freud en el caso clínico estu-

⁴ FREUD, S. (1997) *Totem y Tabú, Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2378.

diado⁵ el sujeto tendría siempre que añadir algo de su parte para dar más fuerza a sus supersticiosos temores esto tendría que ser el dinero. 50.000 dólares exactamente que superaban los 35 mil ofrecidos por Adolph Zukor en la 20th Fox, pero que eran bastante menos que lo que inicialmente la editorial McMillan pidió a la Metro: 65 mil. Si al poco, el 29 de julio de 1936 la RKO pone sobre la mesa 5 mil dólares más, ello no valdría sino para fortalecer los supersticiosos temores de Selznick, pues cumpliendo con una palabra comprometida por la agente literaria el acuerdo se firma con la Selznick International Pictures el 30 de julio, es decir 24 horas después de poder haberse firmado el acuerdo más beneficioso para Mc Millan.⁶

2. El hecho fílmico tras el cinematográfico. El technicolor

Tras unos cortometrajes y películas de animación, a mediados de los años 30 se llevaba a la práctica del largometraje el nuevo proceso de color llamado Proceso 4 o en tres tiras con resultados desiguales. Los largometrajes *Becky Sharp* (Rouben Mamoulian, EEUU, RKO Radio Pictures, 1935) y *The Trail of the Lonesome Pine* (La herencia de muerte, Henry Hathaway, EEUU, Paramount Pictures, 1936) de los que traemos estos fotogramas como ejemplo, introducían el mismo tipo de procesamiento del color.



Siempre con Natalie Kalmus a cargo del laboratorio, las películas no lograban la fijeza y vivacidad pretendidas y aunque con *The Adventures of Robin Hood* (*Las aventuras de Robin Hood*, Michael Curtiz y William Keighly 1938) se da un paso

⁵ FREUD, S. (1992) *A propósito de un caso de neurosis obsesiva*, *Obras completas*, Tomo X, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 182 y ss.

⁶ Op. cit.

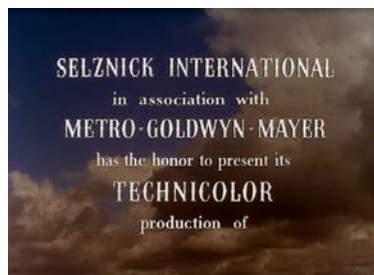
cualitativo, nunca se dispuso de esa mejoría al servicio de la confección de los títulos de crédito. Comedidos en sus propuestas por lo poco vistoso de los resultados, no podían hacer alarde de efectismos o utilizar potentes colores para ese asunto de puro trámite, aunque para el analista no debe ser cuestión menor. La resultante son tonos deslavazados en la mayoría de los casos, o bien como vemos a continuación, más trabajados pero reducidos a rótulos. Caracteres más o menos historiados, pero letras al fin y al cabo sobre carteles sin movimiento.



Las imágenes aquí rescatadas son fotos fijas de su edición en Blu-ray y son una constatación de que "Lo que el viento se llevó" contaba con un bien probado sistema de color.

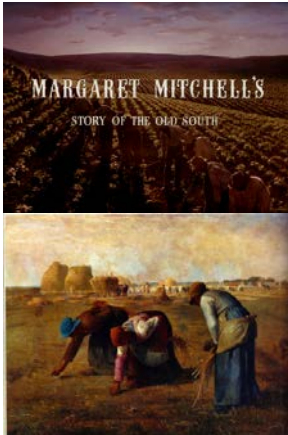


Lejos de afecciones y sobrecargas en los fondos, la propuesta de la película de Selznick es distinta en extremo:

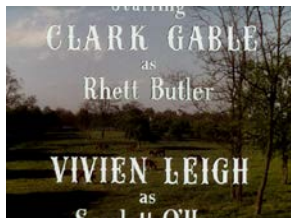


Un cielo nublado en el que tres cuartas partes de nubes mayormente oscuras ocupan el cuadro y una cuarta parte de azul añil o índigo, queriendo ser exactos. Exactitud requerida si se quisiera adquirir ese color en forma de óleo. Pues el lienzo

con el que comienza la secuencia de títulos de crédito del film es una paleta con apenas dos tonos, dos coloraciones, superándose de este modo la tentación de caer en la estridencia. Se marca así el camino estético que acompañará a todos los títulos de crédito.



Las espigadoras, 1857 y Cosecha de trigo. Verano, 1868
(J.F. Millet)



Paisaje verano, 1920 (Walter H. Williams)



Manzano en flor, 1895 (Camille Pissarro)



Árbol en flor,1865
(A. Sisley)

Almendro en flor,1890
(V. van Gogh)



Campesino con carretilla, 1848-52
(J.F. Millet)



Plantación de algodón, 1884 (William A. Walker)



Un día placentero en el Lago George, 1884.
(William Bliss Baker)



La posada en el campo, 1863

(Myles Birket Foster)

Todos los óleos comparados son casi coetáneos al tiempo histórico que narra el film, desde los impresionistas franceses y americanos a los naturalistas y paisajistas ingleses predominando en las imágenes filmadas los planos fijos fuertemente compuestos, equilibrados, con líneas rectas marcadas en el horizonte y con divisorias sobrevenidas de las diferentes texturas del campo. Una propuesta estética armonizada, estable, que se ve reforzada por la lectura del título del film, estricta lectura de una recta escritura que se graba en el eje de abscisas, paréntesis cerrado por un árbol, idéntico reflejo de otro que lo abrió. Árboles que son signo de apertura y cierre y cuyo análisis desbordaría la extensión de este artículo, pero bien memorables en las secuencias que abren y cierran las dos partes en que se dividió la película.



Obligada rectitud en la escritura forzada por el renglón bajo el título a lo largo de todas sus letras y obligada rectitud en la lectura, pues el movimiento no uniforme de la cámara en travelling lateral, unido a la lentitud y el tamaño de las letras más el di-

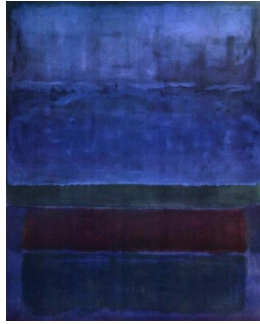
seño de éstas, que incorpora una pequeña metáfora gráfica por medio de la tinta desprendida, no hace sino exigirnos una fuerza contraria con el único objetivo de obligarnos a paladear cada signo, a deletrear cada imagen que a partir de ahora se ofrece ante nosotros. Por ello: también el casi imperceptible fundido sobre el mismo movimiento de la cámara que va de árbol a árbol, de paréntesis a paréntesis, dividiendo la toma en dos, advertirá como apuntamos arriba que dos son las partes de la película. La apariencia de que estas coordenadas nos marcarán un camino conocido, a saber: el relato clásico, de corte decimonónico en la novela en la que está basado, perfectamente identificable, quedará cuestionada por otro hecho diferencial, una anomalía, que David O. Selznick hubo de introducir voluntariamente: la elección que hace del fondo para su firma. Si a la presentación de todo el elenco artístico y técnico le acompañan imágenes cuya mayor o menor iconicidad solo puede ser señalada por la lejanía del punto de vista, es decir por el tamaño del plano, por su acutancia, siendo el resto escenas de trabajo o de asueto de completo carácter descriptivo o narrativo, es decir claramente identificables, el lienzo sobre el que el productor estampa su nombre se incardina en la abstracción.



Precisemos, no es una imagen abstracta, es más bien un anochecer, se ve un ancho río, puede que unos edificios ¿o un bosque? A mi juicio descende unos peldaños en la escalas de iconicidad propuestas por Moles⁷ o Villafañe⁸. Es verdad que existe el mismo grado de definición en esa imagen que en todas las que la precedieron, pero si en éstas las relaciones espaciales están perfectamente restablecidas con respecto a los modelos originales de las que son tomadas, el motivo principal de la imagen que nos está mereciendo una distinción no está, en cambio, claro. Digamos que si lleváramos a la pintura dicha instantánea obtendríamos poco más que unas predominantes de color, unas manchas predominantemente azules.

⁷ MOLES, A. y ROHMER, E. (1980). *L'image, communication fonctionnelle*, Tournai, Casterman, 102 y ss.

⁸ VILLAFAÑE, J. (1985). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid, Ediciones Pirámide, 43.



Blue, green and brown, 1951. Mark Rothko

La creación de Rothko tendrá lugar unos 11 años más tarde y comenzará una serie de cuadros cuyos títulos corresponderán siempre a los colores que incluyen, como si de una simple enumeración se tratara. Defendemos la pertinencia de esta comparación, puesto que si es evidente que O Selznick no pudo ser influenciado por una obra que no existía, no es ingenuo pensar que el pintor que pasó la mayor parte de su vida en los Estados Unidos asistiera a alguna proyección de la película. Nacido en Letonia no le serían ajenas las resonancias que el nombre de Georgia pudieran traerle. Pero la misma biografía del pintor nos da un dato clave:

En 1923, tras abandonar sus estudios en Yale, decidió mudarse a Nueva York. En esta ciudad, tuvo su primer encuentro con el arte en el *Art Students League* de Nueva York, y describió su experiencia de la siguiente forma:

"Entonces un día resultó que presencié una clase de arte, con el motivo de encontrarme con un amigo que estaba asistiendo al curso. Todos los estudiantes estaban realizando un bosquejo de una modelo desnuda, y en ese momento decidí que esa era la vida para mí".⁹

En consecuencia cogimos su tardía afición al arte, cuando contaba veinte años de edad. Esta nueva vocación por el arte, lo impulsó a matricularse en el *Arts Students League* de Nueva York, pero "a los dos meses decidió regresar a Portland a visitar a su familia, y durante su viaje resolvió unirse a un grupo de teatro dirigido por la esposa de Clark Gable, llamada Josephine Dillon. Sin embargo, Mark Rothko fracasó debido a que no tenía la apariencia necesaria para ser actor de cine".¹⁰ Entendemos que lo que pudiera relacionarse con Gable tendría que ser como mínimo motivo de curiosidad para Rothko, pero leemos en sus declaraciones que además de mostrarse como un individuo bastante indeciso (20 años de edad para descubrir una vocación de pintor es una edad algo tardía) era una persona muy influenciable. Una clase de arte le fue suficiente para entender que esa sería su vida y a juzgar por los trabajos de sus primeros años, todavía tendría que llegar a un punto de inflexión a partir del cual su nombre

⁹ BRESLIN, JAMES E. (1998): *Mark Rothko, a Biography*, Chicago, University of Chicago Press, 148.

¹⁰ COHEN-SOLAL, A. (2016). *Mark Rothko: buscando la luz de la capilla*. Madrid, Editorial Paidós, 122.

quedaría asociado a una forma original y única de abstracción pictórica. No podemos determinar en este trabajo si el Technicolor fue una parte integrante de la misma o ciertamente esta película y aunque dejamos el desarrollo de esta hipótesis para ulteriores trabajos, si nos atrevemos a comparar la experiencia estética o al menos la impresión sentida entre la imagen que elige David O. Selznick para su rótulo y la obra citada de Rothko, así como alguna otra.



Mark Rothko, Untitled, 1953 Scarlett O'Hara (min. 1h.38'06")



Scarlett y Rhett Butler (min. 1h. 24'59") Untitled (Seagram Mural Sketch), 1959



Mark Rothko. Recreación del autor frente a su obra "Red on Maroon", 1959.

AVATARES DEL FANTASMA EN LA IMAGEN REGISTRADA. NOTA SOBRE ARREBATO (ZULUETA, 1979)

Manuel Canga Sosa

Universidad de Valladolid

Resumen

En este artículo nos ocupamos de interrogar determinados aspectos de la configuración audiovisual de *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979) para poner de manifiesto su estructura fantasmática y reflexionar sobre la naturaleza del dispositivo cinematográfico, tomando como referencia las aportaciones de la semiótica, la teoría de la Gestalt y el psicoanálisis. Se trata de un texto ejemplar que cuestiona la experiencia del goce y analiza con detalle la práctica del cineasta, el cual terminará matando a sus personajes con su herramienta de trabajo: la cámara.

Palabras clave: Cine, Imagen, Fantasía, Arrebato, Zulueta.

* * *

A finales del siglo XVIII comenzaron a desarrollarse una serie de instrumentos que permitieron ampliar el campo de lo visible y ensayar nuevas formas de expresión, nuevos procedimientos que servirían para excitar la imaginación del gran público y preparar el advenimiento del cinematógrafo. Tal es el caso del *fantascopio*, un dispositivo óptico derivado de la linterna mágica que permitió a Robertson proyectar imágenes en movimiento sobre la pantalla, macabras escenas aderezadas con efectos sonoros y trucos de teatro que provocaron reacciones de asombro y estupor. Max Milner señaló que el éxito de su espectáculo estuvo en parte motivado por su capacidad para crear un espacio comparable al del *sueño* mediante la combinación de luces y sombras, imágenes reales y virtuales, agregando en las conclusiones de su ensayo que la fantasmagoría *toca las raíces mismas del fantasma*¹.

¹ MILNER, M. (1990). *La fantasmagoría*. México: FCE.

En este punto, podemos recordar que el estadio del espejo, la escena primordial y el fantasma constituyen el *fundamento* de la teoría del espectáculo cinematográfico², y que la definición de «fantasía» propuesta por Laplanche y Pontalis en su célebre *Diccionario* comienza, precisamente, con la palabra *guion* –término inspirado a todas luces en Lacan, el cual advirtió en su seminario sobre *Las formaciones del inconsciente* que el fantasma está articulado en el significante y su aspecto de *guion o historia* constituye una dimensión esencial. El sujeto, decía, suele presentarse en ese guion bajo *formas diversamente enmascaradas*³.

Quisiéramos aprovechar la ocasión que este Congreso⁴ sobre el cine nos ofrece para interrogar la función que el fantasma desempeña en la configuración general de una película como *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979), que en opinión de algunos autores *plantea con lucidez radical la base fantasmagórica que está en el origen de la imagen cinematográfica, el pacto que pretende trascender la muerte a través de la desmaterialización*⁵, y cuyos protagonistas vendrían a ser algo así como la representación en escena del propio realizador, su *alter ego*⁶.

Por motivos de espacio, no podremos mencionar todo lo que la crítica especializada ha comentado al respecto⁷ –incluyendo referencias explícitas a la temática de la fantasía y el delirio, a sus guiños literarios, televisivos y artísticos–, por lo que nos veremos obligados a sintetizar y destacar únicamente lo más relevante, lo concerniente a aspectos fundamentales de una puesta en escena marcada por algo irrepresentable que orienta y determina, no obstante, los propios engranajes de la representación, al menos, en algunos momentos de máxima tensión dramática.

² MARTÍN ARIAS, L. (2008). *En los orígenes del cine*. Valladolid: Castilla Ediciones, 87.

³ LACAN, J. (1999). *El Seminario 5, Las formaciones del inconsciente*. Barcelona: Paidós, 417.

⁴ IX Congreso Internacional de Análisis Textual, ¿Qué es el cine?, organizado por la Asociación Cultural Trama y Fondo y celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid en octubre de 2017.

⁵ BENET, V. J. (2006). «La materia del instante», Cueto, R. (Ed.). *Arrebato... 25 años después*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 306. SÁNCHEZ NAVARRO recordaba en este mismo libro que la verdadera ambición de Edison había sido inventar un instrumento que permitiera a los vivos comunicarse con los muertos, demostrando así que el hombre sueña despierto y muchas de sus acciones están motivadas por fantasías que delatan aspiraciones imposibles.

⁶ HEREDERO, C. F. (1989). *Iván Zulueta: la vanguardia frente al espejo*. Alcalá de Henares, 21. El mismo autor afirmó que, en este *cuento fantástico*, el acto de filmar *equivale a registrar un proceso hacia la destrucción y, en última instancia, hacia la muerte* (192).

⁷ El nº 6 de *Archivos de la Filmoteca* (1990) contiene varios trabajos sobre la película. Véase también: SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1995). «El cine de Iván Zulueta: entre el pastiche y la tragedia», en *Una cultura de la fragmentación: pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana. AGUILAR, C. *Arrebato*, en VV. AA. (1997). *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española. COMPANY, J. M., MARZAL, J. J. (1999). «La mirada en el cine: una mirada cautiva(dora)», en *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana. GÓMEZ TARÍN, F. J. (2001). *Guía para ver y analizar Arrebato*. Valencia: Nau Llibres/Octaedro.

Arrebato es una película singular que ocupa una posición privilegiada en el conjunto de la producción española por su manera de abordar unos temas que apenas habían sido manejados con anterioridad, por su desparpajo y sinceridad a la hora de retratar a unos personajes que juegan con la muerte para sentirse vivos, que recurren a ciertas sustancias para experimentar sensaciones extraordinarias y van, como si dijéramos, cavando su propia tumba antes de tiempo. Por su manera de reflexionar, también, sobre la práctica del cineasta y su relación con las imágenes en el contexto del género fantástico, empleado como excusa para dar cuenta de una experiencia absorbente y destructiva. De hecho, se trata de una película que narra las peripecias de un personaje –quizás dos– que termina devorado por su propia cámara de Super-8, transformado en pura imagen.

En cierto sentido, podríamos ver la película como un relato confesional que gravita sobre una cámara asesina, que mata y fulmina sin dejar rastro; una cámara vengativa que hace las veces de una *mantis religiosa*: poderosa analogía que despierta fobias míticas y fantasmas de agresión. Sabemos además que la mantis exhibe en sus patas dos ocelos circulares al adoptar la postura espectral de ataque que sirven para hipnotizar a sus víctimas y vencer su resistencia; dos ocelos semejantes al objetivo circular de la cámara. De manera que si ésta ha funcionado siempre como una metáfora del ojo, no sería descabellado afirmar que en este caso representa a la pulsión escópica, potencia destructora en el campo de lo visible, mirada mortífera, cuyos resultados se aprecian también en películas como *El pueblo de los malditos* (*Village of the Damned*, Wolf Rilla, 1961) o *Pánico en el transiberiano* (Eugenio Martín, 1972).



Merece la pena recordar que Roger Caillois explicaba en *Medusa y Cia* que todo círculo resulta hipnótico por naturaleza y la eficacia del ocelo está determinada por su tamaño desmesurado: su poder de fascinación es óptico y su objetivo aterrar. Quizás por eso hallamos, ya en la parte final, varios planos cortos que muestran la cámara como un objeto hiperbólico, monstruoso, que invade la pantalla para hacernos sentir el impacto de su presencia. Una cámara-hembra.

Al margen de esas cuestiones perceptivas, implicadas siempre en nuestra experiencia de la imagen, ya sea estática o en movimiento, lo cierto es que estamos ante

una película perteneciente a un género cultivado desde los orígenes del cine en el que es habitual encontrar toda clase de situaciones fabulosas y fenómenos paranormales que tienden a confundir ficción y realidad; un género asociado a ese tipo de historias y sucesos milagrosos que los ilustrados denunciaban como algo irracional e ininteligible, comprensible tan solo por la propensión de la humanidad ignorante a lo maravilloso⁸. Al igual que sucede en las religiones animistas, se advierte en esos casos la actuación de un mecanismo de proyección que facilita el intercambio de atributos y cualidades entre los objetos más dispares, entre seres e imágenes, cámaras y personas, mediante el cual se hace posible lo imposible: que los muertos resuciten y los gatos ladren.

Los especialistas⁹ han explicado que, en el contexto del pensamiento mítico-mágico, la imagen no se percibe solo como *mera* imagen, sino como algo que contiene la esencia de la cosa representada, su demonio y su alma, como bien demuestra la actitud de los niños ante sus juguetes favoritos o de los fieles ante las estatuas de sus dioses. El temor de los hombres primitivos a las cámaras –reanimado por Zulueta en su película– participa de una superstición atávica que les forzaba a creer en la posibilidad de perder sus almas si se dejaban fotografiar, lo cual supondría enfermedad o muerte segura. Al explicar las costumbres de las sociedades antiguas y la naturaleza del tabú, señalaba James Frazer que los hombres primitivos vivían sometidos a un peligro *espiritual o fantasmal y, por tanto, imaginario*, aclarando a continuación que, no por imaginario, sería menos real: la imaginación actúa sobre el hombre como la *gravitación física* y puede matarle igual que *una dosis de ácido prúsico*¹⁰.

La experiencia parece demostrar, en efecto, que el sentimiento de terror puede estar motivado por objetos que no existen, que no tienen consistencia material; incluso por un reflejo, una ilusión óptica, como los fantasmas de Broken o los barcos suspendidos sobre el océano que estremecían a los marineros de antaño¹¹. Séneca decía que la imaginación provoca a menudo más sufrimiento que la realidad y Macbeth lo confirmaba al declarar que siempre es menor el horror presente que el imaginario. Nada existe más real que la nada.

Aunque algunos hayan asegurado que lo imaginario y lo real *no pueden coexistir*, por tratarse de dos tipos de objetos, sentimientos y conductas *totalmente irreducti-*

⁸ En esos términos se explicaba David Hume en el décimo capítulo de su *Investigación sobre el conocimiento humano*, que terminaba proponiendo la quema de todos aquellos libros de teología y metafísica escolástica que no tuvieran razonamientos abstractos sobre cantidades y números, ni razonamientos experimentales sobre cuestiones de hecho o existencia. No serían más que sofistería e ilusión.

⁹ CASSIRER, E. (1975). *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México: FCE, 152.

¹⁰ FRAZER, J. G. (1989). *La rama dorada. Magia y religión*. México: FCE, 267. FREUD repite la misma idea en «Psicoterapia (Tratamiento por el espíritu)», *Obras Completas*, III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972, 1018: aunque sea imaginario, el dolor no es menos real ni violento.

¹¹ TARÁSOV, L., TARÁSOVA, A. (1985). *Charlas sobre la refracción de la luz*. Moscú: MIR, 47.

*bles*¹², sabemos que lo imaginario puede ocasionar terribles dolores y provocar reacciones somáticas directas, lo mismo que el vapor de agua o el aroma de las flores. El *dolor fantasma* designa, por ejemplo, el dolor que sigue experimentando el enfermo en el miembro perdido tras haber sufrido una amputación, la fijación de una huella en los centros nerviosos, tan opaca y resistente que es capaz de prolongarse en el tiempo, como el sonido punzante de una nota musical, algo que no para de vibrar. Por lo demás, es de sobra conocido que la puesta en escena diseñada en determinadas situaciones eróticas –formas, colores, atmósferas– tiende a satisfacer en lo imaginario algo que también permite experimentar *orgasmos completos*¹³.

La percepción de ciertas imágenes puede alterar el sistema nervioso y provocar espasmos musculares, temblores y encogimientos, cambios de temperatura bruscos y sensaciones sinestésicas, lo cual demuestra que lo imaginario puede llegar a repercutir sobre lo real del cuerpo, lo mismo que un destello sobre la retina. Por eso veíamos a Pedro arrebatado, estremeciéndose ante las imágenes fascinantes que había filmado con la ayuda de su *aparato prodigioso* (Interval Timer E), devorando las uvas de Baco, aunque todavía estuviera lejos de su *verdadera trayectoria*.

La película arranca con las palabras de un discurso que tiene la estructura de una carta y servirá para ir pautando el devenir de los acontecimientos, para conectar tiempos y espacios. Un discurso narrado en primera persona que desempeña una función dramática de primer orden. Ya en los primeros momentos se nos dice en dos ocasiones que los protagonistas solo se han visto *dos veces* en su vida, estando la segunda acompañada por unas imágenes sacadas de *La segunda oportunidad*: programa de seguridad vial emitido por televisión a finales de los setenta que arrancaba con un automóvil estrellándose contra una piedra gigantesca, hasta que una voz acusmática afirmaba con gravedad: *El hombre es el único animal que tropieza dos veces en la misma piedra*.



¹² SARTRE, J.-P. (2005). *Lo imaginario*. Buenos Aires: Losada, 205. MERLEAU-PONTY, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión, 60.

¹³ FREUD, S. (1972). *Lecciones introductorias al psicoanálisis, Obras Completas*, VI. Madrid: Biblioteca Nueva, 2323.

Referencia que refuerza, por asociación implícita, la fatalidad de un encuentro inevitable, chocante, un golpe brutal. Para subrayar el carácter explosivo de la relación se han utilizado imágenes prestadas que reaniman y potencian los recuerdos de José Sirgado, que verá a Pedro como una piedra, su piedra de toque. La operación del montaje ha valido para dar sentido a un encuentro impactante, demostrando su importancia en un proceso de escritura que implica aspectos semánticos, sintácticos y rítmicos. Es un operador semiótico que corta y sutura, ajusta y desplaza, impone y ordena. Los planos del accidente marcan, pues, el inicio de un *flashback* y establecen una diferencia de posiciones entre dos elementos: la piedra y el conductor. Aunque sepa que va a chocar, el conductor no pisará el freno ni desviará su trayectoria. Pedro retorna del pasado como un mal sueño, y por eso lo vemos surgir también como una forma evanescente en la escena del baño, como una especie de imagen alucinatoria, y como un pájaro al acecho, en una posición que subraya su aspecto fantasmagórico, acentuado además por la iluminación tenebrista y el sonido de un graznido.

Estamos ante una paráfrasis del viejo mito de Narciso que ha sido filtrado por las obras de Stevenson y Poe¹⁴. De ahí, precisamente, las constantes alusiones al número «dos», que aparece y reaparece para confirmar un juego de ida y vuelta entre el yo y el otro, entre el cineasta amateur y el profesional, que mantienen una relación algo más que platónica. Además de las referencias ya citadas, no está de más recordar que se trata del segundo largometraje de Zulueta y también hallamos otros elementos que insisten en lo mismo: la escena que muestra a Pedro acercándose por detrás de Sirgado para formar un cuerpo de dos cabezas, justo después de surgir como un reflejo sobre el televisor, la adopción de la misma vestimenta, la superposición de rostros y la repetición de situaciones, sin olvidar las palabras angustiosas de Pedro al percatarse de que solo le quedaban *dos veces, dos sueños, dos dosis, dos arrebatos, dos lo que fuera, pero dos*.

Desde una perspectiva dramática, no cabe duda de que Pedro es un personaje más rico y sugestivo que Sirgado, porque tiene varias caras y va cambiando de registro en función de las circunstancias. Unas veces lo vemos como un adolescente exento de obligaciones y deberes en un mundo acolchado, como un niño mimado que pasa las horas muertas mirando y remirando su colección de tebeos y rodando películas absurdas que le hacen llorar, y otras como un perverso polimorfo cuyo único propósito es buscar *placeres adicionales*, como alguien que vive el cine como «alucine» y posee una especial sensibilidad, acusada por el uso de sustancias que transforman y aceleran, que inspiran grandes hazañas, delirios de grandeza: *¡Me esperan nuevos sitios, otras gentes, lugares famosos que nadie conoce! ¡Miles de ritmos ocultos que yo descubriré! ¡El espejo abrirá sus puertas y veremos... lo Otro! ¡Así es que quietos... quietos todo el mundo! ¡Quieto, mundo, que voy!*

¹⁴ En la breve reseña publicada en el nº 16 de *Contracampo* (1980), Julio P. PERUCHA se refirió ya al *desdoblamiento del sujeto*.



El cineasta lo ha trabajado a fondo para explotar diferentes aspectos de una personalidad conflictiva y cambiante: macarra callejero, yonqui perdido, criatura extática y poeta eufórico. Artista enloquecido que emprende vuelos astrales: *Yo creía estar al borde del arrebató total, iniciando mi sendero a la gloria. Ya en el viaje en tren me invadió una euforia loca. Segovia-Madrid resultó Venus-Plutón. Las velocidades se sumaban, restaban, multiplicaban. ¡Tantos ritmos, todos distintos, nunca vistos por mí!*

Sus declaraciones revelan una percepción distorsionada de la realidad que sugiere numerosos puntos de conexión entre la poesía y el discurso delirante. A fin de cuentas, sabemos que el director se movía en el contexto de una subcultura cuyos representantes proponían escapar a lugares exóticos y abrir las puertas de la percepción mediante el consumo de estupefacientes¹⁵. La palabra *psicodelia* —neologismo introducido por el Dr. Humphrey Osmond mediante la yuxtaposición de *psyche* y *delirium*— es citada literalmente en una escena de la película, estando el arrebató asociado a ciertas formas de goce que cuestionan los ritmos corporales de la vida cotidiana, sus tiempos y recesos. Ese goce escrito ya en su propio título.

Si fijamos nuestra atención en el tema de la «pausa» y leemos el texto al pie de la letra, comprobaremos que se trata de un motivo estrechamente ligado a la problemática del tiempo, al corte que para y deshace el tiempo. Ligado, por tanto, al problema de la muerte. Ya en los primeros momentos nos topamos con la imagen de una vampiresa saliendo del ataúd que remite al universo de la literatura gótica y evoca fantasmas de devoración: labios, lengua, dientes afilados. Imagen de innegable *sex appeal* incluida en la enciclopedia cultural del cinéfilo, que enseguida intuye lo que va detrás. Durante la manipulación en la moviola —que revela la importancia del factor temporal en la economía narrativa del texto, con alusión explícita a la parada de la imagen—, se advierte un juego de imágenes, texturas y velocidades que sugiere numerosos contrastes plásticos y semánticos: cine y fotografía, presente y pasado, dinamismo y estatismo, masculino y femenino, vida y muerte. No en vano, la secuencia muestra a dos hombres manipulando la imagen de una figura femenina que designa

¹⁵ Quizás no sea casual que el pseudónimo del actor que interpreta a Pedro, Will More, designe el carácter compulsivo de la apetencia y remita a la película *Más* (*More*, Schroeder, 1969), cuya banda sonora fue compuesta por Pink Floyd.

por convención metafórica la experiencia de un goce mortífero, ligado en clave analítica a la problemática de la fase oral.



El cineasta ha insertado una fotografía de la vampiresa para realzar la presencia de su rostro e interrogar la función del límite impuesto por la pausa, que remite de forma obsesiva al tiempo y al punto del goce. Fotografía que rompe el ritmo y la sucesión, congela y petrifica. Por eso decía Rudolf Arnheim que una fotografía incrustada en una secuencia vendría a ser algo así *como la maldición lanzada contra la mujer de Lot*¹⁶—sugestiva analogía que evoca numerosas imágenes de transformación: los cuerpos sepultados por la lava del Vesubio, las víctimas de la Gorgona o las formas torturadas del Barroco, sin olvidar a la pareja del *Ángelus* que Salvador Dalí veía petrificada entre las formaciones geológicas del Cabo de Creus o los menhires alineados de Carnac, que serían, según la leyenda, soldados romanos petrificados por Dios para proteger a San Cornelio. Arnheim utilizaba expresiones tan elocuentes como *opresiva inmovilidad* o *rigidez absoluta* para referirse a lo específico de ese tipo de imágenes y Roland Barthes planteaba algo semejante en *La cámara lúcida* al identificar al referente como *Spectrum*: palabra relativa a *espectáculo* que aporta *ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto*. Retorno y presencia de un fantasma.

A lo largo de la película se alude a la necesidad de fijar y detener dos tipos de imágenes, entre las cuales se establece así una correspondencia implícita: la citada imagen de la vampiresa—de funestas connotaciones— y una serie de manchas rojas que van extendiéndose por la cinta de Super-8 y podrían ser vistas como la representación de una amenaza flotante, relativa a una pérdida fundamental. Unas manchas que se imponen a veces como campos de color plano, ocupando toda la superficie del encuadre. No es de extrañar que el rojo sea el principal color de la película, habida cuenta de que estamos ante la obra de un artista visceral que operaba con los ojos y las tripas. Lo encontramos en la densa iluminación del domicilio de Sirgado, el plano detalle del picotazo, los destellos del temporizador y la barra de labios de Ana: *rojo perversión, rojo fascinación, violación, penetración*.

¹⁶ ARNHEIM, R. (1990): *El cine como arte*. Barcelona: Paidós, 88.



La mancha se nos presenta como una imagen sin referente, un flash involuntario que surge por vez primera durante el sueño y está ligado a un mal presagio, a la creencia obsesiva de que algo terrible está a punto de suceder. Así lo explica Pedro: *Sorprendentemente, se produjo un arrebato, sin yo hacer nada, algo había pasado por mí durante el sueño. ¿Has visto ese fotograma rojo? ¡Detenlo! ¡No lo dejes pasar! (...) Me incorporo y entonces... ¡Flash! Y me vuelvo a desplomar. Se diría que he visto algo o me va a pasar algo.*

Sus palabras subrayan además la conexión entre los fotogramas y la experiencia de un arrebato incomprensible, cuyo carácter enigmático ha sido marcado por el significante «algo», reiterado en una frase que arranca con el pronombre en forma reflexiva y el condicional simple del verbo *decir*. La fórmula expresiva revela la impotencia del lenguaje para nombrar lo inefable, para enunciar lo que instantes después será denominado «eso»: *Y ahora solo quería más de eso. ¿Y qué era eso?* La pregunta quedará en el aire, nadie vendrá a responder, pero «eso» se presenta como «algo» cuya intensidad terminará por desplazar y anular cualquier otra actividad, cualquier otra alternativa, cualquier otra perspectiva de vida. La mayoría de los mortales –escribía Baltasar Gracián– *se mueren por lo que les mata*. El ser humano puede acabar destrozado, en efecto, por aquello que le fascina.

La singular configuración de la secuencia final está determinada por la superposición de puntos de vista y una confusión de lugares y estados que sugiere fenómenos de bilocación: antes de vendarse los ojos y ser acribillado por la cámara, Sirgado acabará viéndose a sí mismo en el lugar del otro, ocupando posiciones diferentes de manera simultánea, dentro y fuera de la pantalla –puerta de acceso a otra realidad. Para colmo, durante un momento de la secuencia lo veíamos atravesando su mano por el haz luminoso del proyector instalado en el apartamento de la Plaza de los Cubos sin que la imagen de la pantalla sufriera alteración alguna. Ejemplo perfecto de imagen descarnada, intocable, pero delimitada por los bordes del encuadre, significada. Acaso pudiera repetirse lo de Ortega: *al prototipo de lo irreal llamamos «fantasma», esto es, imagen puramente visual, que tocada no ofrecería resistencia a nuestras manos*¹⁷.

¹⁷ ORTEGA Y GASSET, J. (1962). *Velázquez, Obras Completas*, VIII. Madrid: Revista de Occidente, 477.



No quisiéramos concluir esta intervención sin mencionar algunos detalles que contribuyen a reforzar la estructura fantasmática de la puesta en escena, ciertos detalles que se atraviesan, jugando con la incertidumbre y la sugestión. Visto y no visto.

En un momento determinado, transcurrida ya hora y media de película, escuchamos a Pedro confesar, en un estado lamentable que anuncia lo peor, que estaría dispuesto a entregarse a unos enigmáticos *aliados* identificados como *ellos*, los *artífices de todo*, para los cuales se tumba en la cama a esperar, preparado para cualquier cosa. El texto no ofrece pista alguna sobre su identidad y solo cabe especular. Anteriormente, había nombrado a la figura del «aliado» –en singular– en otras dos ocasiones, justo después de admitir que se encontraba abatido por los excesos de su vida en Madrid, aplastado por los huracanes que recorrían sus sesos: la primera, al especular sobre la posibilidad de que algún *aliado de la infancia* acudiera en su ayuda, y la segunda, poco después, para confirmar que *pensaba actuar in crescendo*.



Se trata de una figura invisible que adquiere consistencia a través del relato, de las palabras del protagonista, que la asocia al mundo infantil y a su capacidad para prestar ayuda y pasar a la acción; una acción que tendrá una significación sexual evidente, descrita en los siguientes términos: *Supe que no tenía nada que temer, solo tenía que entregarme. ¡Me poseían! ¡Me devoraban! ¡Y yo era feliz en la entrega! ¡Cómo no, ante semejante pasión, total y arrebatadora!*

Su experiencia ha estado determinada por la adopción de una posición pasiva, por su transformación en objeto del goce ajeno; transformación no exenta de connotaciones masoquistas, relacionadas con el deseo de ser atrapado y sometido hasta la

muerte. La pasión de filmar se ha convertido así en pasión de posar, invirtiendo posiciones y lugares. Ser filmado equivaldría a ser gozado, ocurra lo que ocurra, dejarse tomar por la mirada invasora de una cámara que actúa ciegamente, guiada por movimientos automáticos, compulsivos, pero también por varios personajes invisibles que actúan en grupo, según indica el cambio del singular al plural.

La cámara y los aliados aparecen situados del mismo lado. Ellos son, en definitiva, los que saben actuar, los que saben hacerlo, aliados misteriosos¹⁸ que operan durante el sueño, entre las sombras, pues no olvidemos que «algo» indescriptible había pasado por él mientras dormía: un fotograma rojo, una mancha asociada a la sangre que podría estar ocultando algo que su cámara *se negaba a registrar*, algo que no debemos ver, punto ciego de la imagen. Quizás –lo indica literalmente– alguna *guardada* jamás vista. Como dice el refrán: Pecado encubierto, medio imaginado, medio cierto.

La configuración de la secuencia sugiere la existencia de otra cosa que ha sido velada por la pantalla de los fotogramas, que desempeñan ahora una función diferente impuesta por el propio dispositivo. Porque si antes asociábamos la mancha roja a la expansión de la sangre por el cuerpo del celuloide, en relación directa con las mordeduras de un vampiro imaginario y los picotazos de la aguja hipodérmica, ahora es preciso destacar su función de pantalla fantasmática¹⁹ que esconde y designa lo que está detrás, algo tan fuerte e indecente que ni siquiera la cámara ha querido registrar, algo que el propio aparato ha reprimido y expulsado fuera de campo. Tan fuerte, quizás, como aquello que provocó la huida acelerada del chapero en la escena a tres bandas del ascensor y llevó a Gloria a exclamar con actitud un tanto equívoca: *¡Te juro que no vivirás para contarlo!*

Tampoco en esa ocasión pudimos contemplar lo que motivó sus reacciones, pero es innegable que estaba asociado a algo cuya intensidad se ha visto acentuada por el hecho de no verse, algo que arrastra y aspira, pero no se deja ver, como los agujeros negros. Más sorprendente aún por tratarse de una obra que mezclaba las *pajas sin corrida* con las malas películas y planteaba con franqueza la existencia de una correlación entre la actividad cinematográfica y el goce sexual²⁰, introduciendo una refle-

¹⁸ El misterio que envuelve a estos seres invisibles, que lo mismo podrían ser vampiros o extraterrestres, sugiere que podría tratarse de figuras parentales, representaciones encubridoras, ante las cuales se sitúa Pedro en posición de niño. En otra escena se dice que los polvos le ayudaban a volver a la infancia y en los últimos planos lo vemos aferrándose a un osito de peluche para dormir. Freud explicó que el temor a los aparecidos puede designar el miedo a los padres (*Tótem y tabú, Obras Completas*, V. Madrid: Biblioteca Nueva, 1972, 1789). Lo más cercano suele percibirse, a veces, bajo la apariencia de lo distante y extraño.

¹⁹ Lacan comparó el fantasma con la escena detenida de una película que fija y bloquea el movimiento, a la manera del *recuerdo pantalla* que frena el curso de la memoria (*El Seminario 4, La relación de objeto*. Barcelona: Paidós, 1995, 121 ss).

²⁰ Fijémonos en la yuxtaposición de ideas planteada en las siguientes frases, enunciadas por Pedro hacia el minuto 39: *Toda mi vida por aquel entonces era como una gran paja sin corrida, aunque yo en el*

ción sobre la «pausa» y el «ritmo» que suscita soterradas equivalencias entre la operación del montaje, la música y la práctica del sexo: parar, seguir, avanzar, conseguir el *ritmo preciso*, ese ritmo que siempre remite a los latidos del corazón, a los movimientos fundamentales de la vida, sístole y diástole.

Después de todo, en una escena veíamos al protagonista retorciéndose como un poseo al contemplar sus propias filmaciones, ese flujo enloquecedor de imágenes confusas, aleatorias, de huellas deformadas que se iban sucediendo sin sentido narrativo, al margen de cualquier significado, y en un momento de lucidez le escuchábamos decir que la pausa era el *talón de Aquiles*, el *punto de fuga*, su *única oportunidad*. Debilidad, escapatoria, destino; ocasión, quizás, para detener un proceso y matar el tiempo, para colgarse y salir de este mundo, para gozar²¹ de ciertas imágenes: *¿Cuánto tiempo te podías quedar contemplando este cromo? ¿Y este otro? (...) ¡Años, siglos, toda una mañana, imposible saberlo, estabas en plena fuga, éxtasis, colgado en plena pausa, arrebatado!*

Todo invita a suponer, en definitiva, que la puesta en escena gravita por momentos sobre algo que polariza la actuación de los personajes y sugiere situaciones de peligro, situaciones extremas que desbordan el campo de la representación; algo que el director ha preferido omitir para dejarnos en suspenso, para excitar todavía más nuestra imaginación, demostrando que la eficacia del cine radica muchas veces en la adecuada articulación de dos espacios enfrentados: lo visible y lo invisible, campo y fuera de campo.

* * *

fondo creía que correrse era aquello. *Qué lejos estaba de comprender el sentido, la función, el papel, el juego que hacer cine representa. ¡Tú prometiste ayudarme!*

²¹ Decía Georges BATAILLE que el erotismo *es la vía más potente para entrar en el instante* (*Homenaje a Bataille*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1992, 99, ss).

EL CINE ES... ¡GODARD!

Natalia Cañaverall del Río

nataliacdelrio@gmail.com

Resumen

En este artículo pretendo definir el cine desde algunas obras de Jean-Luc Godard a través de cuatro películas importantes dentro de su cinematografía: Sin Aliento, Alphaville, Nuestra Música y Adiós al Lenguaje. Para el citado propósito identifico los puntos comunes al Relato cinematográfico, entendido bajo los términos de André Bazin, como la sucesión de fragmentos de realidad dados por la imagen que adquiere un sentido. Para entenderlo, el relato se divide en narración esencial y expresión estética.

Palabras Clave: Relato, Discurso, Análisis del film, Montaje, Jumpcut.

Abstract

Defining the cinema from Jean Luc Godard's filmography in a journey through four important films within his cinematography: Breathless, Alphaville, Our Music and Goodbye to Language, is what this article intends. The common points to the cinematographic story, meant under the terms of André Bazin, are identified in these films as that succession of fragments of reality given by the image that acquires meaning. For a better understanding, the article has been divided into essential narration and aesthetic expression.

Keywords: Jumpcut, Discourse, Analysis of Film, Editing.

A manera de introducción

A finales de la década de 1950, nació en Francia la Nouvelle Vague, un movimiento cinematográfico liderado por varios cineastas, críticos y teóricos que abogaban por la realización y la producción de un cine diferente al que se estaba produciendo en ese momento. Este grupo de artistas e intelectuales, defendíanla producción de películas que pudieran enaltecer la función expresiva del cine, pues ya como lo afirmaba Alexandre Astruc, se acercaba el momento de enfrentarse al cine comoun lenguaje, *una forma en la cual, y mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea, o traducir sus obsesiones exactamente igual a como ocurre actualmente con el ensayo o con la novela.*¹

En este contexto nace como director/autor Jean-Luc Godard, quién con su primera película, Sin Aliento (1960), impone su estética enmarcando su obra como de cine de autor, en concordancia con lo que definieron en su André Bazin y Alexandre Astruc, famosa por el jumpcut² de su montaje, esta película antepone la narrativa a la estética tradicional, proponiendo una manera particular de contar y de percibir la imagen en movimiento.

Godard expresó desde el principio su posición política, exponiendo su interés por los hechos que han marcado el rumbo de Francia (y el mundo). Su renuncia momentánea al cine tuvo que ver con la necesidad de comprometerse, desde el activismo sociopolítico, con el cambio que los franceses querían para su país en ese momento. Fue gracias a Jean Pierre Gorinque Godard entendió que ese activismo político puede abordarse también desde el cine. En este sentido, el autor reflejará en su expresión estética y su narrativa esencial, la conceptualización que tiene del cine en función de la teoría de la imagen en movimiento y el pensamiento político que tiene del mundo en un momento determinado.

Apreciar la filmografía de Godard es ser cómplices de la experimentación estética, de la búsqueda por crear una narración que permita al espectador tener un discurso profundo sobre el pensamiento que tiene el director a través de historias en los que el amor entre sus personajes está presente. Puede afirmarse que estamos ante la aprecia-

¹ ASTRUC, S. (1989). «El nacimiento de una nueva vanguardia: la “camera-stylo”», *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 220-224.

² En El lenguaje del cine (2002), Marcel Martin define la existencia del lenguaje cinematográfico, como el momento en el que *la cámara ofrece un punto de vista distinto del que habitualmentetemos sobre el mundo*, en este sentido se puede apreciar que Jean LucGodard tiene una manera personal y auténtica de “escribir” el cine, otorgándole significados especiales a la duración de sus planos que, generalmente son más cortos que la media que define Martin. Así mismo, esta duración de los planos y la escogencia de puntos de vista distintos que ofrecen al público puntos de vista que rompen con la continuidad y la cadencia tradicional del montaje cinematográfico, es lo que en este artículo se entiende como jumpcut. Esta manera de expresión será recurrente en las obras cinematográficas de Godard y enfrentará al espectador a una experiencia audiovisual independiente. Es decir, la narración de la imagen no será siempre simultánea con la narración sonora.

ción de un cine de autor, en el que articula la narración esencial con la experiencia estética para expresar de manera única, su posición sociopolítica frente a los hechos cotidianos del mundo, ejemplificando de manera explícita la existencia de **su** cine como aquel que tiene un lenguaje propio y que expresa la totalidad de **su**³ pensamiento.

El Análisis

He tomado cuatro películas del autor, para definir el cine desde la perspectiva de Relato, entendiendo este como *esa sucesión de fragmentos de realidad dados por la imagen que adquiere un sentido, determinado por la duración y el orden de lo que vemos*;⁴ así, hago referencia a dos componentes distintos, uno el de la narración esencial y el otro el de la expresión estética, los que combinados nos permiten entender la construcción de sentido del relato.

La narración esencial, tiene que ver con lo que Jacques Aumont denomina dimensión del discurso en el análisis del film, refiriéndose a aquello que nos da un nivel de profundidad luego de acudir a un texto fílmico. Aumont se refiere no a lo que se dice de una manera explícita, sino a aquella dimensión comunicativa a la que Jean Mitry se refiere como mensaje. Siguiéndolos argumentos de Marcel Martin, entiendo que la construcción de sentido de cualquier obra cinematográfica estará dada únicamente en la conciencia del espectador quien la percibe como una totalidad expresiva. *Así, la relación dramática y la unidad significativa son obra de quien percibe*.⁵

En este mismo sentido encuentro que el montaje del director, a través del jumpcut corresponde al *montaje expresivo*,⁶ en primer lugar, porque trasciende la organización cronológica de planos que permite seguir la secuencia narrativa y percibir la cadencia de la dramaturgia, para exponer tanto de manera explícita como implícita ideas, sentimientos y posiciones políticas definidas. De igual manera, este

³ Se resalta la palabra **su**, haciendo referencia al postulado de Alexandre Astruc, sobre la existencia a futuro no de un solo cine, sino de muchos cines; y quien además compara la expresión del lenguaje cinematográfico con la literatura, haciendo énfasis que, así como se venden libros de diversos temas en algún futuro se venderán películas de muchos más temas. En la actualidad esta diversidad de temas y de formatos no se conocen bajo el nombre único de cine, sin embargo, estamos en un momento en el que el postulado de Astruc se cumple completamente.

⁴ BAZIN, A. (1990). *¿Qué es el Cine?*, Madrid, Rialp.

⁵ MARTIN, M. (2002). *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa.

⁶ Marcel Martín entiende por montaje expresivo a aquel que mediante la sucesión de planos busca expresar ideas o sentimientos, provocando rupturas en la mente del espectador. Además, afirma Martín que cuando la duración de planos es demasiado corta o demasiado larga, (propio de la filmografía de Godard) el espectador se encuentra ante un montaje expresivo porque este está cumpliendo una función psicológica, en la que se alterna no solo la realidad del personaje dentro de la historia, sino que se compara con aquello que piensa y siente; la realidad del personaje dentro de sí mismo, su pensamiento.

montaje expresivo encuentra eco en el *montaje paralelo*,⁷ siempre que se puede apreciar constantemente la alternancia de la realidad de la historia y la situación del personaje, con el discurso que se quiere construir para el espectador y el punto de vista del director.

En las cuatro películas escogidas, se toman puntos de análisis en común. Los temas tienen que ver con la concepción de la sociedad y el desempeño del ser humano en el mundo actual, el rompimiento de las relaciones interpersonales por fallas en la comunicación, la ausencia de empatía entre los seres humanos, las consecuencias que trae para la cultura occidental la II Guerra Mundial, la autodestrucción del hombre. Estas temáticas se han analizado bajo el concepto de la muerte: la muerte del lenguaje, de la comprensión, del significado. La muerte física del ser humano, el surgimiento de la guerra, como antítesis de la vida y el terror que esta desencadena.

En cada una de las películas, se ha escogido una secuencia, a través de la que se ejemplifica desde la expresión estética, esa narración esencial que me he permitido identificar, analizar y comparar. Las películas son: *Sin Aliento* (1960), *Alphaville* (1965), *Nuestra Música* (2004) y *Adiós al Lenguaje* (2014).

Analizando el Relato Fílmico

***Sin Aliento* (1960)**

Este primer largometraje de Jean-Luc Godard narra la historia de Michel Poiccard, un estafador quién roba un automóvil con la idea de trasladarse de Marsella a Roma, pasando por París, para conseguir dinero para el viaje y buscar a Patricia para que lo acompañe hasta Roma. En el camino y sin muchas explicaciones mata a un policía, razón para que la policía francesa lo persiga sin descanso. Patricia juega un papel importante dentro de la historia y el vínculo entre estos dos personajes es lo que narrará la evolución de cada uno de ellos. Este vínculo, al principio, está marcado por el machismo autoritario de Michel y la sumisión de Patricia. Al final, Patricia escogerá delatar a Michel, para librarse de él y poder seguir con su vida de manera independiente, Michel cederá el autoritarismo, dejará de huir y se rendirá ante la muerte.

⁷ Marcel Martin definirá el montaje paralelo como aquel en el que hay una semejanza simbólica en los planos que se yuxtaponen. A través de las cuatro películas escogidas para este análisis, se puede apreciar como ese montaje paralelo va a ser más evidente desde lo simbólico a medida en que el autor madura su apuesta estética.



Secuencia 1: secuencia de la película *Sin Aliento*. Jean Luc Godard (1960)

La secuencia final de esta película evidencia de manera explícita la narrativa esencial de la muerte. En esta, Patricia le confiesa a Michel que lo ha delatado a la policía. Hasta ese momento habíamos sido testigos de un Michel fuerte, decidido y autoritario; y ahora esas características comienzan a desdibujarse, para dar paso a un Michel débil y vencido. Surge de manera casi instantánea, la rabia inmediata en reacción a la traición y la posterior reflexión sobre lo que significa la inminente separación. En un diálogo, en el que los personajes no se escuchan el uno al otro, Michel revela lo que en algún momento intuyó: *Siempre he hablado de mí y tú de tu [...] Podrías haber hablado de mí y yo de ti*,⁸ aclarando como la idea del amor se diluye y cambia el ánimo de los dos personajes e incluso, la posición frente a la vida.

Desde la expresión estética se asume la existencia de un diálogo entre estos dos personajes, sin embargo, desde lo discursivo o lo esencial de la narrativa, se ve una cámara que acompaña de manera independiente a cada uno de los personajes, mostrándole al espectador la distancia entre ellos, el rompimiento del vínculo, la individualidad e incluso la soledad de ambos. Se refuerza así más la idea del monólogo que del diálogo. La ruptura del vínculo entre Patricia y Michel, que llevará a este último a la muerte física, se narra desde la ausencia del otro, en el fuera de campo cinematográfico.

⁸ *À bout de soufflé* (*Sin Aliento*, Jean – Luc Godard). FRANCIA: SNC, 1960.

El jumpcut ha estado presente en toda la película, lleva al espectador sobre la prevalencia narrativa de un listado de acontecimientos que da a entenderla comprensión de la vida desde la percepción individual y subjetiva de los personajes. A través de choques visuales e interrupciones sonoras el espectador puede percibir las fisuras de una relación frágil, de un mundo que no crea vínculos.



Secuencia 2: secuencia final de la película Sin Aliento. Jean Luc Godard (1960)



La muerte de Michel un ejemplo del montaje expresivo pues la duración de los planos y las transiciones entre los mismos están fuera de lo que Martin determinó como la media, tanto en duración como en encuadre. De esta manera acude el espectador a una muerte larga, de un personaje que ya se ha vencido y su vida ha perdido el sentido. Michel se sabe derrotado y en cierta manera puede predecir su destino; también los sentimientos que tiene hacia Patricia son determinantes en su decisión final de no huir y de no enfrentarse a la policía, como solía ser su costumbre. La declaración que hace al espectador: *Ya estoy harto. Estoy cansado. Quiero dormir*⁹ da pistas sobre el desenlace: es el momento en el que el protagonista deja de luchar para entregarse a la suerte del destino, luego de saberse no amado por la mujer en la que no deja de pensar.

⁹ *Ibíd.*

***Alphaville* (1965)**

Esta película de ciencia ficción, cuenta la historia de un agente secreto, Lemmy Caution, enviado a Alphaville para asesinar al Profesor Von Braun, científico fundador de la ciudad y de la máquina Alpha 60, un ordenador mediante el cual los habitantes son educados y acondicionados para recibir órdenes lógicas. La narrativa esencial de esta película es la muerte de la consciencia.

A lo largo de la película, el autor muestra como la muerte del significado de las palabras, o incluso la erradicación de algunas de ellas, transforman el sentido que se vive dentro de la sociedad. Por un lado, tenemos la existencia de una máquina que condiciona el comportamiento de los habitantes del pueblo, una sociedad que castiga y elimina a aquellos seres que no pueden ser adoctrinados bajo los parámetros de esta máquina y por último un diccionario que brinda a cada uno de los personajes el vocabulario que está aceptado y que pueden utilizar. La última metáfora que se repite durante la historia es el olvido que tienen los personajes sobre aquellos conceptos que alguna vez conocieron pero que han sido eliminados del diccionario.

En el intertexto¹⁰ de la película se encuentra una crítica al nacional socialismo, a la dictadura de la derecha y a la enajenación del pensamiento. Esto se evidencia explícitamente en la secuencia de análisis escogida, que comienza en el momento en el que Lemmy Caution aborda un ascensor en compañía de Natasha. Allí, dos elementos lo llevarán a comprender la represión que existe sobre Alphaville. El primero, una mujer con un código de barras tatuado en la frente y a quien fotografía y el segundo que el piso al que se dirigen es el "SS.

¹⁰ Julia Kristeva en el artículo *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela* define intertextualidad como la relación de co-presencia de dos o más textos, es decir, toda la relación que tiene un texto con otros. En el caso de la filmografía de Godard se verá que las intertextualidades serán de carácter socio histórico, siempre que hará referencia constante a momentos históricos importantes y trascendentales, con consecuencias a nivel local (en Francia) y mundial.



Secuencia 3: secuencia de la película Alphaville. Jean Luc Godard (1965)

Al bajarse llegan al lugar donde los condenados a muerte están en el cumplimiento de su sentencia por *comportarse ilógicamente*¹¹ por ejemplo, llorar cuando la esposa ha muerto. La muerte de la consciencia estará dada por la abolición de conocimiento y por la muerte física de aquellos a quienes ha sido imposible adoctrinar. Esta situación evidencia la crítica que hace el director sobre lo vivido durante la II Guerra Mundial y las consecuencias que trajo para la vida en el periodo de posguerra.

*Escuchadme gente normal. Nosotros vemos la verdad que vosotros ya no veis. La verdad es que la esencia del hombre es el amor y la fe, el coraje, el cariño, la generosidad y el sacrificio. El resto es el obstáculo creado por el progreso de vuestra ciega ignorancia.*¹² Con argumentos fundamentados en la empatía, la solidaridad y el amor por el otro, un poco más allá de la idea del amor de pareja, es este sentir humano lo que permite dar un paso al costado sobre la guerra e imaginar un mundo diferente. El último condenado a muerte, habla sobre la generosidad y el sacrificio en función de poner, el bien individual, por encima del bien común. También se hace referencia a la manera en que la falta de unidad, de trabajo en equipo y de fortaleza de carácter y pensamiento, es la que posibilita que se presenten escenarios hostiles, en donde se obligue a las personas a pensar de la misma manera para que no tengan que ser asesinados.

¹¹ *Alphaville une étrange aventure de Lemmy Caution (Alphaville, Jean-Luc Godard). FRANCIA – ITALIA: ATHOS FILMS / CHAUMIANE / FILMSTUDIO, 1965.*

¹² *Ibíd.*

Natasha, encarna también ese sector de la sociedad que no olvida, que ve la verdad pero que, sumergida en la esfera de la oficialidad no puede manifestar su sentir. Un sentir que se deduce ha sido prohibido porquellorar es un comportamiento anormal que es castigado, así como las palabras que se omiten de esa bibliaque debía estar en cada uno de los lugares que frecuentan los personajes. **Consciencia**, es la palabra que Natasha ha olvidado porque ya no viene en la nueva biblia, y que, si recordamos su significado, hace referencia precisamente a *la capacidad que tiene el ser humano de reconocer la realidad circundante y de relacionarse con ella*¹³. capacidad que en Alphaville se anula en cada modificación y proceso de estandarización de los seres que la habitan.

Al final, la esperanza y el cambio no son para todos los habitantes de Alphaville, tan solo para Natasha que se embarca hacia un mundo que no conoce; talvez, el viaje puede leerse como el fin de la dictadura y el trayecto esperanzador hacia la democracia de la mano deCaution, de quien se ha enamorado y que representó a lo largo de toda la película, ese personaje exterior y extraño que brinda unas alternativas diferentes, promete un mundo mejor más allá de Alphaville.

Nuestra Música (2004)

En esta película, narrada a través de tres capítulos: infierno, purgatorio y paraíso, el autor se permite la licencia de mezclar los elementos de la ficción y la puesta en escena con las características del documental y el uso de imágenes de archivo para situar al espectador en el contexto bélico, para desarrollar el concepto de la guerra. La narración esencial de esta película se ve reflejada por la muerte y la anulación de los seres humanos a causa de la guerra, una que ha sido generalizada y perpetuada a través del tiempo, sin importar quienes sean sus protagonistas o las causas específicas que la desencadenan.

El inicio, titulado *infierno* hace referencia a la guerra y la muerte, la destrucción continua del mundo, sin presentar un responsable claro. El *purgatorio* es el momento presente, la cotidianidad, la convivencia con las consecuencias que han dejado innumerables guerras, entre ellos, el ánimo de seguir peleando y matándonos los unos a los otros. Se argumenta la distinción existente que se hace entre las víctimas, como si unas fueran más importantes que otras; como si la muerte de unas, merecieran mayor recordación y rememoración que las otras. Finalmente, el *paraíso* está representado como aquel lugar ausente de problemas, lleno de tranquilidad y de convivencia utópicamente armónica. Allí donde se ve a una Olga tranquila, libre de las angustias y preocupaciones que mostró en el purgatorio. Este paraíso se encuentra custodiado por

¹³ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, (2014). *Diccionario de la lengua española*, Bogotá: Edición del Tricentenario.

las fuerzas militares estadounidenses. Se puede apreciar el sarcasmo con que el director hace alusión a la innegable presencia norteamericana en el control, rumbo y desarrollo de varios países alrededor del mundo.

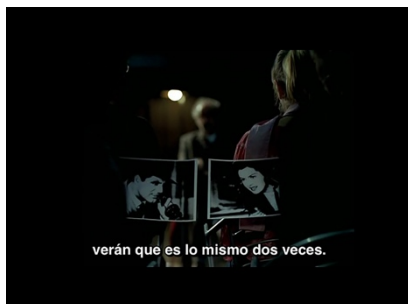


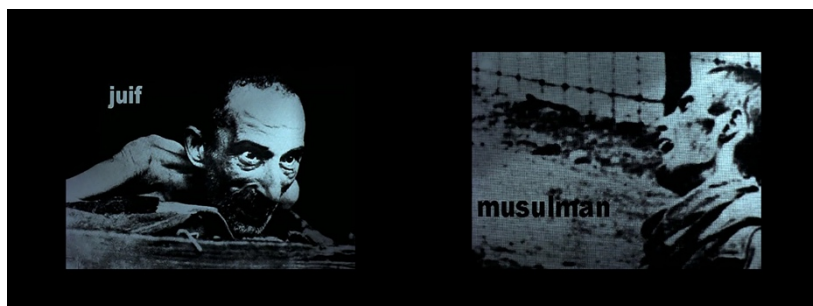
Foto 1: plano película "Nuestra Música". Jean Luc Godard (2004)

La secuencia escogida hace parte del capítulo del purgatorio, aquella en la que Godard imparte una clase de fotografía a un grupo de estudiantes. Allí, critica los conceptos de **plano** y **contraplano** como fundamentos del lenguaje cinematográfico y toma como ejemplo uno de una película de Howard Hawks, para afirmar que la utilización de este recurso audiovisual solo demuestra la falta de creatividad del director, al presentar la misma información dos veces. En este caso específico, Godard argumenta que Hawks es incapaz de *ver la diferencia entre un hombre y una mujer*.¹⁴

Esta afirmación de Godard pone de presente no solo la ausencia creativa dentro de la cinematografía mundial, sino que también establece esta definición de manera negativa para hacer una analogía con el mundo actual. Ignorar la diferencia que existe entre unos y otros, permitirnos la igualdad y la estandarización del mundo, sumado a las imágenes que se presentan al inicio es suficiente para argumentar como a través de la guerra, la aniquilación y la anulación de la identidad de los pueblos, hemos vivido durante siglos en procesos bélicos que lo único que han logrado igualar y estandarizar, son las desgracias de los individuos.

Esta secuencia resume tanto su posición frente a la concepción del cine como la concepción del mundo. El plano – contraplano es en realidad para Godard, un recurso que debe complementar y presentar dos puntos de vista sobre un mismo aspecto de la vida. Es también una invitación a pensar desde el otro lado de cada evento y entender que la información que circula en el mundo tiene más de una versión. Así las cosas, no solo esta secuencia, sino la película completa estará inundada de intertextos que llevan al espectador a través de esa narrativa esencial. Uno de los que encontramos, es la presencia de Mahmoud Darwish y Juan Goytisolo, ambos escritores víctimas de la guerra.

¹⁴ *Notre Musique* (Nuestra Música, Jean-Luc Godard). FRANCIA: CANAL +, 2004.



Secuencia 4: película Nuestra Música. Jean Luc Godard (2004)

El planteamiento de Darwish que será reforzado por Godard en esta secuencia es la relación que se ha establecido al “clasificar” a los seres humanos y como algunas víctimas se han vuelto “más importantes” que otras. Para Godard, el plano – contraplanode la situación, se apreciaría, en la manera en que narramos la historia y la memoria de los conflictos de las víctimas: *los judíos se convierten en materia de ficción, los palestinos, de documental*¹⁵.

Adiós al lenguaje (2014)

Esta película contiene las expresiones estéticas que ha manifestado Godard en sus otras películas; podría decirse que esa búsqueda estética encuentra su expresión máxima en Adiós al Lenguaje. A través de una historia de amor el director / autor vuelve sobre los problemas de comunicación en la sociedad moderna, la incompreensión entre unos y otros, la debilidad de establecer vínculos y conservar relaciones, aspectos fundamentales que llevan, sin lugar a dudas, al desencadenamiento de las guerras. Ejemplo de esto es el momento en que mencionan que Hitler fue elegido emocráticamente. Este intertexto, conduce a reflexionar de nuevo, sobre las consecuencias que tuvo la segunda guerra mundial en la cultura occidental, por un lado, y por otro, en como las fallas comunicativas desencadenan la muerte de las relaciones interpersonales y también llevan a la muerte física del ser humano.

El jumpcut es en esta película más recurrente y en ocasiones más explícito. No solo a través de la imagen sino también a partir de las múltiples voces que se escuchan y que quedan en silencio de manera abrupta, reforzando los cortes y los saltos de continuidad, tanto desde la imagen y la musicalización como también en la narrativa, en el diálogo, en la interacción. Así, podemos entender la manera en que se configura el mundo en la actualidad, a través de diferentes discursos, de diferentes fuentes que irrumpen en la cotidianidad del ser humano y que pueden llegar a convertirse en rui-

¹⁵ *Ibíd.*

do, toda vez que no logramos escuchar o articular de la manera adecuada debido a la presencia de pantallas que nos distraen.

El montaje expresivo es más notable en esta película del autor, puesto que al utilizar el jumpcuten combinación con la sobreimpresión de dos escenas que se presentan de manera simultánea, al tiempo que el sonido y la música tienen a su vez narraciones independientes, enfrentado al espectador a un choque desde la emocionalidad y la comprensión del discurso, para la apreciación final de la narrativa esencial.

La narración esencial sobre la muerte está referenciada no solamente a la muerte del ser humano por causa de la guerra y de la falta de tolerancia con los otros, sino también por la muerte de la comunicación en la exacerbación del lenguaje y de sus fuentes. La muerte de todos los lenguajes, incluso el cinematográfico, tal y como se conoció hasta este momento.

La muerte del cine, enmarcada por el uso del 3D, de la fragmentación y en la yuxtaposición simultánea de planos, nos lleva a complementar ese discurso, esa narración esencial de lo que significa el ser humano en la sociedad actual y de cómo el cine se adapta también a una nueva época precisamente para evocar a ese público actual, para hacer la producción de sentido desde medios que sean conocidos para las generaciones actuales. De igual manera, es una crítica al uso desmedido de la imagen, al afirmar que es por estas que se están *convirtiendo en el asesinato del presente*¹⁶.

La secuencia escogida que, resume un poco todo el planteamiento que aquí se hace, es aquella en la que la mujer se sienta en el banco de un parque con el hombre que está observando el libro de Nicolas de Staël,¹⁷ luego su esposo la saca de cuadro para amenazarla y discutir con ella.



¹⁶ *Adieu au langage (Adiós al Lenguaje*, Jean – Luc Godard). Suiza: wild bunch, 2014.

¹⁷ Nicolas Staël, es uno de los intertextos que llevan al espectador a la comprensión de la narrativa esencial. Apreciar la obra de Staël, un pintor francés que se sumergió en el mundo del arte abstracto y de la técnica del collage. Podría afirmarse que la abstracción es precisamente ese proceso de pensamiento al que nos enfrentamos en la cotidianidad para comprender el mundo que habitamos. Al enfrentarnos a distintas fuentes de información y a narraciones de todo tipo, hacemos uso del collage para crear nuestro propio discurso, uno acorde con nuestra subjetividad. Desde Alphaville, el autor ya ha dejado claro que la objetividad es inexistente, sin embargo, en Nuestra Música lo hace más evidente, al hablar del plano – contraplano.



Secuencia 5: secuencia película *Adiós al Lenguaje*, Jean Luc Godard (2014)

*El presente es una bestia extraña*¹⁸. Esta afirmación que hace la mujer, nos antepone para percibir a través de la imagen este planteamiento. El esposo llega de manera sorpresiva, la toma y mientras la discusión de la pareja transcurre en el presente de ambos, se puede ver que hay otro presente que no puede dejarse de lado. Esta será entonces razón suficiente para que las imágenes se sobrepongan unas con otras, mostrándole al espectador la simultaneidad de dos presentes. La imagen vuelve a su formato tradicional cuando el esposo de la mujer ha desaparecido de la escena, y el presente vuelve a centrarse sobre la mujer, el hombre y las imágenes de Nicolás Staël.

Esta muerte de la comunicación y de las relaciones de pareja en el hombre de la modernidad líquida¹⁹ en la que se diluye el compromiso que se tiene con el otro,²⁰ incluso, más que el compromiso, es la empatía y el sentimiento de solidaridad que incluye una relación interpersonal. El hecho de ponerse en los zapatos del otro, de tomarlo en cuenta y de tenderle la mano si es necesario y sin esperar nada a cambio. Esta metáfora está manifestada en el perro, un animal fiel y leal que ama sin condiciones y que a lo largo de la película está solo, observando como los demás que, si están acompañados, no se escuchan, no se entienden, no son fieles, no son leales, no aman. ¡Matan!

Godard es el cine, porque además de hacerlo lo explica; nos lleva a presenciar la historia del cine, desde lo estético y lo antropológico, pues cada una de sus películas

¹⁸ *Adieu au langage* (*Adiós al Lenguaje*, Jean – Luc Godard). SUIZA: WILD BUNCH, 2014.

¹⁹ BAUMAN, Z (2000). *Modernidad líquida*, Buenos Aires, FCE.

²⁰ Se habla en este caso de las relaciones interpersonales a nivel general y no únicamente desde las relaciones de pareja.

acarrea una experiencia estética, un planteamiento teórico (sobre el cine) y una visión sociopolítica del mundo que vivimos.

Referencias bibliográficas

- AUMONT, J. (1990): *Análisis del film*, Barcelona, Paidós.
- ASTRUC, S. (1989): «*El nacimiento de una nueva vanguardia: la “camera-stylo”*», *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 220-224.
- BAUMAN, Z (2000): *Modernidad líquida*, Buenos Aires, FCE.
- BAZIN, A. (1990): *¿Qué es el Cine?* Madrid, Rialp.
- MARTIN, M. (2002): *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa.

Películas:

- À bout de soufflé* (*Sin Aliento*, Jean – LucGodard). Francia: SNC, 1960 .
- Alphaville uneétrangeaventure de Lemmy Caution* (*Alphaville*, Jean-Luc Godard). Francia – Italia: Athos Films / Chaumiane / Filmstudio, 1965.
- Notre Musique* (*Nuestra Música*, Jean-LucGodard). Francia: Canal +, 2004.
- Adieu au langage* (*Adiós al Lenguaje*, Jean – LucGodard). Suiza: Wild Bunch.

EL CEBO

Basilio Casanova

Universidad Complutense, Madrid

Resumen

Abordamos, a través del análisis de la película “El cebo” (*Es geschah am hellichten Tag*, 1958), de Ladislao Vajda, la posibilidad de articular simbólicamente el encuentro, siempre doloroso, con lo real. La trama es la típica de un filme policíaco: un agente de policía sigue la pista de un asesino de niñas a partir del dibujo, con forma de cuento, realizado por la última de sus víctimas.

El suspense que genera la trama constituye la guía que conduce al protagonista del relato a saber de su antagonista y conocerse a sí mismo. El espectador es conducido hasta el ombligo –lo no conocido- del relato, el núcleo incandescente de la escena primordial. Ello permitirá levantar el fantasma que habita al sujeto y transformar su compulsión al goce en deseo. Sostenemos que no otra es la función simbólica del cine en tanto arte de la narración.

Palabras clave: *El cebo*. Ladislao Vajda. Relato policíaco. Lo no conocido. Narración.

1. El bosque

El cebo (*Es geschah am hellichten Tag*, 1958), de Ladislao Vajda, arranca con el lento ascenso de la cámara desde el oscuro lecho de hojarasca de un bosque.



Figura 1

Figura 2

Figura 3

Cerca ya del final, en el minuto 93, tendrá lugar un gesto del todo semejante al que abre el filme.



Figura 4

Figura 5

Cambia, únicamente, la música que suena de fondo. El movimiento de cámara es prácticamente el mismo.

2. En el comienzo, una visión electrizante

Un vendedor ambulante se topa en el bosque con el cuerpo sin vida de una niña.



Figura 6

Figura 7

Visión electrizante -el fardo que lleva a cuestas el buhonero, se ilumina-; emergencia bruta de lo real que el espectador contempla a distancia.



Figura 8

Figura 9

Figura 10

El personaje no da crédito a lo que está viendo y huye precipitadamente del lugar. Sobre él recaerán las sospechas.

3. Erizos / Trufas



Figura 11

Figura 12

Figura 13

Guardia: *Está muerto, comandante.*

Comandante: *Con esto concluye el caso de Greta Mosser.*

¿Concluye con la muerte por ahorcamiento del buhonero el caso de Greta Mosser?
Habría que decir que el caso despeg a partir precisamente de esa muerte.



Figura 14

Figura 15

Y lo hace con la visión subjetiva, y en plano detalle, de una trufa de chocolate por parte de Matthäi, el comisario encargado del caso.



Figura 16

Figura 17

Figura 18

Algo del orden de una revelación se abre para él. Los ojos devienen ventanas. Emerge una nueva luz.



Figura 19



Figura 20

Matthäi: *Los erizos son trufas.*

Lo que parecían ser erizos, son trufas. Un significante cede su sitio a otro. Sustitución, desplazamiento, ergo apertura del caso.



Figura 21



Figura 22

Matthäi: *Si tengo razón, el asesino continúa en libertad y esos niños corren peligro.*

Que el propio Matthäi solicita reabrir. Intuye que el asesino anda suelto.



Figura 23

Matthäi: *Descubriré al asesino.*

La promesa

El comisario Matthäi era un hombre solitario, carente de relaciones. Manejaba el aparato de policía como una regla de medir. No estaba casado, nunca hablaba de su vida privada y tampoco la tenía¹.

Así es caracterizado el personaje del comisario en *La promesa*, la novela que Friedrich Dürrenmatt escribió a partir del guión del que él mismo es autor.

Matthäi es un hombre racional, que deja poco lugar a las emociones. Alguien que hizo en su día una promesa:



Figura 24

Figura 25

Madre de Greta: ¿Quién es el asesino?

Matthäi: Lo encontraremos, señora Mosser.

Madre: ¿Me lo promete?

Matthäi: Sí señora.

Madre: Tiene que jurármelo.

Matthäi: Se lo prometo, señora Mosser.

4. El cuento y el fantasma

Pero antes Matthäi necesita descifrar el dibujo que realizara la víctima.



Figura 26

Matthäi (a un psiquiatra): Sólo poseo el dibujo hecho por una niña. Es la única pista que puedo seguir. Pero para mí es como si fuese

¹DÜRRENMATT, F. (1958): *La promesa. Réquiem por la novela policíaca*. ePub r1.0, Titivillus, espadf.com.

una radiografía. No sé penetrar en su significado. Tú eres psiquiatra. ¿Qué ve tu especialidad en este dibujo para definir la personalidad del asesino? Estúdialo.

No hay duda de que la “personalidad” del asesino algo tiene en común con la del comisario. La figura de este y la del dibujo se (con)funden por efecto del encadenado.



Figura 27

Psiquiatra: *Es curioso que le haya dado la forma de un cuento.*

Greta, dice el psiquiatra al que ha acudido en busca de ayuda Matthäi, le ha dado al dibujo forma de cuento.

Se trata de dar forma, en este caso narrativa, a algo que carece de ella.



Figura 28

¿Y en el caso del comisario no se trata, también para él, de dar forma a eso, informe, que lo habita? ¿De dar forma a la fuerza de la pulsión?



Figura 29

¿Y no es también ésta la cualidad esencial del arte?



Figura 30

Matthäi: *Dime, ¿qué siente ese monstruo?*

Psiquiatra: *Después del crimen, alivio. Pero pronto acumulará odio de nuevo. Entonces volverá a reanudar sus paseos, buscando otra víctima. Y cuando la encuentre, se ganará su confianza hasta lograr el mismo resultado.*

En el rostro del psiquiatra asoma también algo del orden de lo pulsional- acabamos de oírle hablar de odio.



Figura 31

Matthäi: *Te lo agradezco. De repente tengo la sensación de que le conozco. ¿Le conoce o no le conoce?*



Figura 32

Figura 33

Figura 34

Impresionantes imágenes estas.

Es clara la similitud entre las figuras del comisario y la del gigante de los erizos dibujado por la niña.



Figura 33



Figura 35. Frankenstein (James Whale, 1931)

La misma posición de uno de los brazos, idéntica apariencia a la vez rígida y descoyuntada de un cuerpo de aspecto frankensteiniano.



Figura 36



Figura 37

Psiquiatra: *Piensa un momento que a lo mejor el gigante sólo ha existido en la fantasía de esa criatura. Y tú te entregas por completo a la caza de un fantasma.*

Matthäi: *Por ahora me conformo, Robert, con la posibilidad de que exista.*

Tiene razón el psiquiatra: estamos en presencia del *fantasma*; es decir, de la realización fantasmática del deseo inconsciente del sujeto.

5. Schrott/Matthäi

El *fantasma* tiene casa propia.



Figura 38

Podría estar habitada por la señora Danvers, el ama de llaves de Rebecca; o por la madre de Norman Bates.



Figura 39

Schrott significa en alemán *Chatarra*.



Figura 40

Las manos de una mujer hacen punto de manera compulsiva.



Figura 41

Figura 42

Una puerta se abre y la sombra de un hombre se proyecta en ella. Eso mismo, una sombra, será exactamente ese hombre para la mujer cuyo punto de vista nos es dado compartir.



Figura 43

Esta que vemos podría ser una imagen posible -una bien corporal- para la madre de *Psycho* (*Psicosis*, Alfred Hitchcock, 1960). Con pájaro disecado al fondo incluido. A quien debió impresionar profundamente esta escena de *El cebo* fue a Pedro Almodóvar. Se puede rastrear su huella en obras como *La flor de mi secreto* (1995) o *"Hable con ella"* (2002).



Figura 44

Mujer de Schrott: *¡Vas a pasear, malgastas la gasolina, tiras el dinero y no haces nada útil!*

Schrottes para ella un inútil -pura chatarra-; no más que un excremento salido de su trasero. Asistimos aquí a un cierto apogeo de lo anal.

6. Encrucijada

¿Qué camino tomará finalmente el comisario?



Figura 45

A la izquierda, parece abrirse para él la vía de la santidad.



Figura 46

Su lápiz señala sin embargo otro lugar -del mapa. El lugar, digamos, de lo diabólico – como “un bicho con dos cuernos” lo había descrito el psiquiatra. Y es que antes será necesario dar un rodeo.



Figura 47

Que pasa por una nueva revelación.



Figura 48

El macho cabrío: representación –basta con pensar en Goya- de lo diabólico.



Figura 49. *El aquelarre* (Francisco de Goya, 1798)

Se abre la posibilidad así de simbolizar.



Figura 50



Figura 51

También la de sublimar.



Figura 52

Pero para eso es necesario que el *diablo*² cobre vida.



Figura 53

El siguiente paso del comisario será identificarse con el asesino.



Figura 54

Figura 55

Niño: *Fíjese en el cebo. Bah. ¿Qué se pesca con esto?*

Matthäi: *No lo sé.*

Niño: *Pues con esto se pesca por ejemplo una anguila porque es vegetariana.*

Matthäi: *¿Y una trucha?*

Niño: *Una trucha es un pez voraz. Y los peces voraces sólo se pueden pescar con algo vivo.*

Lo que significa hacerse cargo tanto de la voracidad de Schrott—a la que hace alusión la *trucha* en el diálogo que mantiene el comisario y el niño que está pescando—, como de la suya propia.

² Entiéndase aquí *diablo* en el sentido bien preciso que le diera en su momento Sigmund Freud: “el diablo no es por cierto otra cosa que la personificación de la vida pulsional inconciente reprimida”. En FREUD, S. (1908): *Carácter y erotismo anal, Obras completas, Volumen IX*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1992, p. 157.

7. Un cebo vivo



Figura 56

Figura 57

Matthäi, cuyo punto de vista compartimos, busca un cebo: la que está destinada a ser la siguiente víctima. Una niña de aproximadamente la misma edad de Greta.



Figura 58

Figura 59

Figura 60

Matthäi: *Hola. ¿Quién eres tú?*

Niña: *Ana María.*

Matthäi: *¿Cuántos años tienes?*

Ana María: *He cumplido siete.*

(...)

Matthäi: *¿Dónde vives?*

Ana María (señalando): *Allí, con mamá.*

Matthäi: *¿Con mamá y papá?*

Ana María: *No tengo papá.*

Ana María vive con su mamá. No tiene padre. Sí genitor, padre biológico; pero no lo que se llama un padre. Adoptándola, el comisario vendrá a encarnar para ella el lugar de ese padre que no está.

8. Punto de vista



Figura 61



Figura 62

¿De quién es el punto de vista de la niña jugando junto a ese castillo de Blancanieves— así lo llama ella— que le ha ayudado a construir Matthäi?
Es el punto de vista del asesino.



Figura 63

Diríase que Matthäi fuera, sin saberlo, el combustible que alimenta la pulsión - escópica y anal- de S7chrott.



Figura 64



Figura 65



Figura 66

Cierta rima visual conecta el espejo retrovisor y la tapa del depósito.
El filme no dejará de explorar esta conexión.



Figura 67

Del asesino buscando a su víctima en el bosque,



Figura 68

al comisario dando con ella. También lo hace el cartel alemán del filme.



Figura 69. Cartel

9. Fundido a negro. Ombligo



Figura 70

Figura 71

Matthäi: *Aquí Matthäi. Quiero hablar con el comandante.*
 Matthäi: *¿En Basilea? ¿Está el inspector Feller?*
 Matthäi: *Entonces póngame con Weber, su ayudante.*
 Matthäi: *Sí, ¿Weber? Sí, soy yo. Coge un lápiz y apunta. Lo que voy a dictarte comunícaselo al vuelo a Feller. Sí, es muy urgente. Importantísimo. Escucha bien.*

Algo urgente, muy importante debe ser escuchado pues con atención.
 Pero, antes, un fundido a negro:

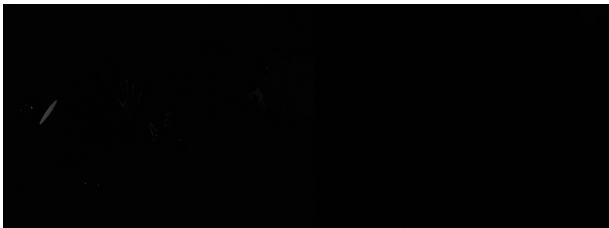


Figura 72

Figura 73

Todo sueño tiene por lo menos un lugar en el cual es insondable, un ombligo por el que se conecta con lo no conocido –escribió Freud³.

El cine, en tanto arte, tiene mucho que ver con los sueños.

En lo más profundo del –inconsciente del- personaje; en lo más profundo también del bosque –con este mismo gesto enunciativo arrancaba *El cebo-*

³ FREUD, S. (1900): *La interpretación de los sueños, Obras completas, Volumen IV*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1991, p. 132.



Figura 74



Figura 75



Figura 76

y como por arte de encantamiento, se alza ahora la casa del fantasma.



Figura 77



Figura 78

¿Qué escena aguarda en el interior de esa casa?



Figura 79



Figura 80



Figura 81

Mujer de Schrott: *Se han terminado los paseos y tirar el dinero. Siempre estás pensando en lo mismo: dinero, dinero; siempre dinero. Mi dinero.*

Quizá sea esta la escena: que en el castillo de Blancanieves habita una tan malvada como *adinerada* madrastra.



Figura 82

Schrott, humillado, huye hacia el dormitorio.

Nos hallamos en el escenario de lo que González Requena llama "escena fantasmática"⁴. En ella se escribe toda la impotencia del personaje; también la maldición que pesa sobre él.



Figura 83 Figura 84

Convertido literalmente en *chatarra* –en objeto excrementicio–, Schrott toma del bañouna navaja de afeitar y, armado con ella, busca en el bosque a su siguiente víctima.



Figura 85

A la que encuentra esta vez así: muerta, sin vida.



Figura 86

⁴ GONZÁLEZ REQUENA, J. (2011): *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel / Phantasmatic Scenes. A secret dialogue between Alfred Hitchcock and Luis Buñuel*, Centro José Guerrero, Granada, p. 329 a 344.

Se trata de la muñeca que ha colocado ahí el comisario y que posee el siniestro aroma de la *Olympia* de Hoffmann.



Figura 87

Figura 88

Figura 89

Schrott entra en pánico. Grita.



Figura 90

*Donde Ello era, escribió Freud, Yo debo devenir*⁵.



Figura 91

Figura 92

Figura 93

Y (el) ello resulta extremadamente doloroso para el yo.

⁵ FREUD, S. (1933): *La descomposición de la personalidad psíquica. 31ª Conferencia. Obras completas, Volumen XXII*, Buenos Aires, Amorrortu editores, p. 74. Dice Freud, hablando de los empeños terapéuticos del psicoanálisis, que “su propósito es fortalecer el yo, hacerlo más independiente del superyó, ensanchar su campo de percepción y ampliar su organización de manera que pueda apropiarse de nuevos fragmentos del ello. Donde Ello era, Yo debo devenir. Es un trabajo de cultura como el desecamiento del Zuiderzee”.



Figura 94

Figura 95

Figura 96

10. El mago

Ana María: *¿Mago? ¿Mago? ¿Dónde estás, mago?*
¿Dónde está ahora el mago?



Figura 97

Figura 98

Figura 99

Ya no en Schrott, sino en Matthäi.⁶



Figura 100

Figura 101

Figura 102

⁶ Quizá no estará demás anotar que ambos nombres llevan doble “t”; algo que también sucede con el apellido del guionista de *El cebo* y escritor de *La promesa*: Dürrenmatt.

Un Matthäi que no es ya sólo pura racionalidad, pura vara de medir,



Figura 103

sino alguien herido (por Schrott), que sangra. El sujeto.



Figura 104



Figura 105



Figura 106

Alguien que da testimonio que desear merece realmente la pena.



Figura 107



Figura 108



Figura 109

Ese que puede que sea también el auténtico *fin* del cine.

DRAMA SOCIAL EN CLAVE DE HUMOR EN EL CORTOMETRAJE DE FICCIÓN ESPAÑOL

Ana Isabel Cea Navas

Universidad de Valladolid

Resumen

La retrospectiva que nos ofrece el cine desde su existencia, nos hace detenernos en diversos modos de creación y géneros. A la hora de analizar relatos, tanto ficcionales como documentales, habitualmente nos decantamos por el formato largo, pero no debemos obviar el cortometraje, pues es éste tipo de narración la que gesta una de las manifestaciones artísticas más relevantes de nuestro tiempo, la cinematografía, aunque naciera siendo breve a causa de las limitaciones técnicas. Sin embargo, dicho relato “corto” ha servido a los/as realizadores/as como plataforma para introducirse en el Séptimo Arte, hecho, que nos induce a dedicarle una atención especial, dado que generalmente se ha encontrado en situación de desventaja, marginándolo, respecto a cualquier otro producto, a pesar de su gran valor.

El cortometraje, no debería permanecer en el olvido, es una pieza digna de estudio. Así, a través de las siguientes líneas, pretendemos apoyar las narraciones breves, poniendo en relieve su potencial, invitando al lector/espectador a adentrarse en el universo del formato corto. Y, dado que el mundo del relato corto es infinito, es necesario acotar el presente texto, por tanto, estará centrado en la ficción en clave de humor, aunque una ficción, que esconde una dura realidad, un drama social, el del colectivo de la Tercera Edad. La filmografía en corto que narra historias sobre hombres y mujeres que alcanzan la senectud es extensa, por ello, se ha pensado en la posibilidad de seleccionar obras en corto que ilustren alguna de las situaciones de estas personas. Así, las cintas *Él nunca lo haría* (Anartz Zuazua, 2009), *Amona Putz!* (*Abuela hinchable*, Telmo Esnal, 2009). Dándose también de manera señalada en *Éramos pocos* (Borja Cobeaga, 2005), contienen discurso acerca de diversas experiencias de ancianos/as, sintetizando de manera adecuada la dicotomía de géneros: drama - comedia.

Palabras clave: Séptimo Arte – Ficción – Cortometraje – Realidad social – Cine social – Tercera Edad.

«Ningún arte traspasa nuestra consciencia de la misma forma que lo hace el cine, profundizando en los oscuros habitáculos de nuestras almas».

Ingmar Bergman

1. Introducción

Son muchas las respuestas, que suscita la pregunta que ha dado título al Congreso *¿Qué es el cine?*, dado que la existencia de la Séptima de las Artes, ya ha cumplido más de un siglo y han sido múltiples las reflexiones que se han planteado entorno a esta cuestión. Como investigadores y docentes en materias relacionadas con el área audiovisual y cinematográfica, consideramos que era necesario retomar esta célebre pregunta que formuló el teórico André Bazin (1958-1953), razón que nos ha conducido a la puesta en marcha de dicho encuentro. Asimismo es evidente que durante los días que ha ocupado la realización del Congreso, se han expuesto diversas propuestas en común. Se ha hablado de las distintas funciones del cine: lúdica (de entretenimiento), educativa, estética, artística, comunicativa-narrativa, política, psicoanalítica, semiótica, etc., pero es obvio que cada una de las comunicaciones y textos se han encargado de analizarlo desde un punto de vista individual. En virtud de ello, me enfocaré en el cine como cine social, por tanto, debo hacer referencia a movimientos artísticos, como el Documentalismo británico, el Neorrealismo italiano, el Cinema Verité o el Free Cinema inglés entre otros. Manifestaciones en las que se cultivado un cine social, dando protagonismo a la realidad, incluso narrando ésta de forma descarnada. Las obras de estos movimientos cinematográficos, han descrito verdades, han mostrado al mundo la dura situación de las sociedades devastadas por conflictos bélicos, las problemáticas de personas sin empleo, de ancianos que no pueden comer debido a su escasa pensión, así como experiencias causadas por opresiones institucionales, vividas por los personajes, que en muchas ocasiones parecemos interpretar nosotros mismos, los espectadores.

La finalidad de exhibir la realidad, la vida, en el cine, induce a pensar que se trata de crear narraciones con un objetivo: denunciar a través de sus imágenes todo aquello que afecte de manera adversa al ser humano, un hecho en conexión directa con la posibilidad de despertar conciencias.

La práctica cinematográfica, realizada con la intención de influir en el pensamiento social, puede ser destinada a satisfacer intereses antagónicos: de adoctrinamiento (valor negativo) o de sensibilización (valor positivo). El poder que tienen muchos de los discursos cinematográficos ya ha quedado demostrado. Recordemos el efecto que el cine causó en el nazismo¹. Pero también, el Séptimo Arte, ha servido

¹ En el Tercer Reich (régimen totalitario de Hitler), el ministro para la Ilustración Pública y Propaganda, Joseph Goebbels, inspeccionó la producción cinematográfica y toda forma de comunicación; conocía el poder mediático. Así, se encargó de adoctrinar a la población controlando los medios, interviniendo en

para emplearlo de manera ética, un claro ejemplo es el cine de Ken Loach², que a través de algunas de sus obras³ consiguió que la administración cobijara a los “sin techo”.

[...]«Ken Loach, pues, en su discurso el cine y la realidad están hechos de una misma sustancia: la verdad. [...] se nutre de su tiempo, muestra al hombre inmerso en una sociedad hostil, donde la ficción y la realidad son dos caras de una misma moneda». (MIGUEL BORRÁS, 2015, pp. 200).

El cine en este sentido, se ha convertido en instrumento para generar conciencia social. Habitualmente esto se ha sido conseguido a través del formato largo, pero también, ésta influencia en el pensamiento, puede llegar a producirse mediante el consumo del relato breve cinematográfico. Por ello, intentaré poner en relación la acción que sería posible provocar en la sociedad, acercando el cortometraje al espectador. En esta ocasión, se hará referencia a las narraciones breves de ficción del cine español, debido a que durante años, desde 1999, exactamente, he observado que esta creación es socialmente incesante y tiene un gran potencial. Aunque el público no tiene un acceso tan directo como con las obras largas que se pueden ver en las salas, etc., excepto en la red y en circuitos de Festivales dedicados especialmente al film breve. Claro, que en este caso, debo exponer que la ingente producción que ha generado la llegada de la era digital ha aumentado exponencialmente el número cortometrajes, elevando, insisto, su cantidad, pero descuidando su calidad.

1.1. Justificación y método aplicado

El punto de partida del estudio centrado en el cortometraje y posteriores análisis como el presente texto, se ha ido fraguando con el trabajo de campo realizado en la Semana de Cine de Medina del Campo, un certamen cinematográfico que se ha posicionado entre los más relevantes en nuestro país. Encargado de seleccionar obras en corto que posteriormente también han recorrido el circuito de festivales del resto de la geografía

los mismos, utilizándolos como arma de propaganda política. Para Goebbels, el cine fue la herramienta perfecta para influir e incluso “arrastrar” a la sociedad alemana en el hostigamiento judío.

² [...]su constante insistencia por sacar a la luz “lo molesto” hizo que, con la ascensión al poder de Margaret Thatcher, se convirtiera en el cineasta más vetado de su país. (MIGUEL-BORRÁS, 2015, pp. 196).

³ *Cathy Come Home* (Ken Loach, 1966), causó un efecto de sensibilización en la población británica, se iniciaron movimientos sociales que incomodaron a las instituciones. Consecuentemente, llegó a producirse una modificación en la legislación británica para amparar a las personas sin hogar.

Cathy Come Home contribuyó a la creación de un asilo para indigentes. (Ibíd., 2015, pp. 213).

Loach, presiona con su cine al sistema, al poder, y logra que se tome conciencia de la situación de una parte de la población desfavorecida y excluida. En la obra de Ken Loach, la puesta en escena queda en un segundo plano frente a unos personajes a menudo contruidos a partir de investigaciones sobre la represión de la que son víctimas. Loach denuncia a la sociedad, la familia y, sobre todo, las instituciones [...]. (GILI, J. A., TESSON, C., SAUBAGET, D., VIVIANI, C., 2008, pp. 213).

española⁴. Asimismo, la Semana de Cine de Medina del Campo realiza una selección de cortometrajes en los que predominan argumentos con contenidos sociales⁵. Aspecto que conduce a pensar que se trata de un hecho que forma parte de la propia idiosincrasia⁶ del festival. Las recientes palabras del director, Emiliano Allende, pueden hacer evidente esta reflexión:

«este año el festival pone la atención en los retos del siglo XXI. Nuestro objetivo y nuestra labor es la de ser un festival permeable a los acontecimientos que nos toca vivir o incluso adelantarnos con la proyección de películas que sirvan para someter a los ciudadanos a un debate profundo sobre el lugar hacia dónde vamos⁷».

Allende, señala: *-este año-*, sin embargo, la síntesis que podemos extraer, es que durante las distintas ediciones, desde 1999, cuando comenzamos el estudio, centrado en el marco de la Semana de Cine de Medina del Campo y la documentación de años anteriores, consultada en los catálogos que se han ido publicando en cada edición, así como la revisión de artículos en prensa a través de la hemeroteca y entrevistas radiofónicas, justifican el interés del equipo del festival en mostrar las preocupaciones sociales del ser humano. Se trata de un certamen implicado con la sociedad y con las

⁴ La Semana de Cine de Medina del Campo se sitúa cronológicamente en primer lugar en la celebración de certámenes de cortometrajes españoles. Es decir, durante un año, las obras en formato corto, son distribuidas en un circuito de festivales por toda la geografía de nuestro país. El certamen de Medina del Campo, recibe y selecciona cortometrajes que posteriormente, de manera generalizada, van a participar en el resto de festivales españoles, debido al funcionamiento en el sistema de distribución. Por todo ello, habitualmente, la Semana de Cine de Medina, ofrece la posibilidad de ver las creaciones en formato corto que han sido producidas anualmente. La elección de las obras, es similar en la mayoría de los certámenes, dado que se tiene en cuenta la calidad cinematográfica de estas narraciones breves. Así pues, la posibilidad de ver las obras que han sido incluidas en el festival de Medina, implica conocer un alto porcentaje o incluso la totalidad de los cortometrajes más importantes, de mayor calidad, producidos en ese año y que participarán en los distintos certámenes. (Es evidente que los festivales cuentan con un equipo de expertos que se ocupan de seleccionar aquellas creaciones en corto que reúnan todos los elementos indispensables para cumplir elevados estándares idóneos en obras cinematográficas).

⁵ La próxima trigésimo primera edición del Festival de Cine de Medina del Campo, incluirá entre sus contenidos cinematográficos obras que contengan temas que generan controversia social en la actualidad, como: la lucha por la igualdad salarial femenina; la crisis de identidad (tolerancia, discriminación de género, limitaciones en la diversidad sexual); una de las formas de nomadismo del siglo XXI: movimientos migratorios de los ciudadanos del primer mundo; uno de los efectos del calentamiento global: el problema del agua; la investigación y/o el desarrollo, el avance científico.

⁶ El director de la Semana de Cine de Medina del Campo, desde su creación, Emiliano Allende, año tras año ha manifestado públicamente, la implicación que el Festival tiene con los acontecimientos sociales. De acuerdo con esto, la selección de cortometrajes siempre ha tenido en cuenta temáticas sociales que son conformadas por los/as autores/as, de manera tanto explícita, como implícita.

⁷ Entrevista a Emiliano Allende por Patricia González. «La Semana de Cine de Medina pone su foco en los retos del siglo XXI». El Norte de Castilla, *Cultura* (28.02.2018), pp. 45.

inquietudes del momento. Emiliano Allende, alma del festival ha llegado a afirmar: *me importa la vida, me importan las personas*⁸.

El contacto con la Semana de Cine de Medina del Campo a lo largo de los años, el trabajo de campo, nos sirvió para comprobar que las temáticas sociales eran recurrentes en las historias narradas por el cortometraje, así, fuimos descubriendo las más dominantes, en un periodo concreto⁹: primera década del XXI.

Esta observación acerca de los contenidos sobre problemas sociales, reiterados, en las narraciones breves de ficción cinematográficas que han participado en el Festival de Cine de Medina del Campo durante el primer decenio del presente siglo, nos condujo a explorar el contexto social de este mismo periodo de tiempo. Advertimos que algunas de las preocupaciones reflejadas por la ciudadanía de nuestro país en las encuestas realizadas en el Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS) se aproximaban o incluso eran coincidentes, con los temas sociales que se repetían en los cortometrajes seleccionados en la Semana de Cine de Medina del Campo, durante esta misma etapa de tiempo: situación laboral, adicciones sociales, tercera edad, inmigración, violencia de género, y transformación de las estructuras familiares.

El procedimiento empleado para poder conformar el presente texto, tiene un carácter cualitativo, al tratarse de un análisis temático, de contenido, en el que hemos delimitado el objeto de estudio, visionado obras, recogido datos *in situ*, contextualizando, para posteriormente seleccionar la documentación, establecer resultados e interpretar estos.

2. El cortometraje, un cine social

La producción cortometrajística, a lo largo de la historia del cine en nuestro país, en su gran mayoría, ha quedado relegada a una mera práctica del director¹⁰. El film breve ha sido considerado como trampolín para “dar el salto” al largometraje e introducirse en la industria.

«[...] el cortometraje mantuvo su condición de valioso instrumento para nuevos realizadores españoles. Aprendizaje de lujo para los alumnos de la Escuela de Cine, también fue una plataforma muy útil para disponer de los imprescindibles avales

⁸ Su expresión, es signo evidente del nivel de implicación que el Festival tiene con los seres humanos, con la sociedad.

⁹ La línea de investigación tiene continuidad y existe intención de mantenerla en un futuro.

¹⁰ Existen excepciones, cabe citar a José Val del Omar, autor cuya filmografía está conformada por obras documentales cortas [entre las más relevantes: *Vibración de Granada* (1935); *Aguaespejo granadino* (1955), *Fuego en Castilla* (1959) y *Acaríño galaico* (1961)]. En la primera década del siglo XXI, es conveniente hacer referencia a las creaciones de Eduardo Chaperó Jackson, tres cortometrajes recopilados en una trilogía (*Contraluz*) que llegaron a las salas comerciales: *Contracuerpo* (2005), *Alumbramiento* (2007) y *The End* (2008).

sindicales que posibilitaban obtener el carnet de director para todos los aspirantes a serlo». (RIAMBAU, 1996, pp. 168).

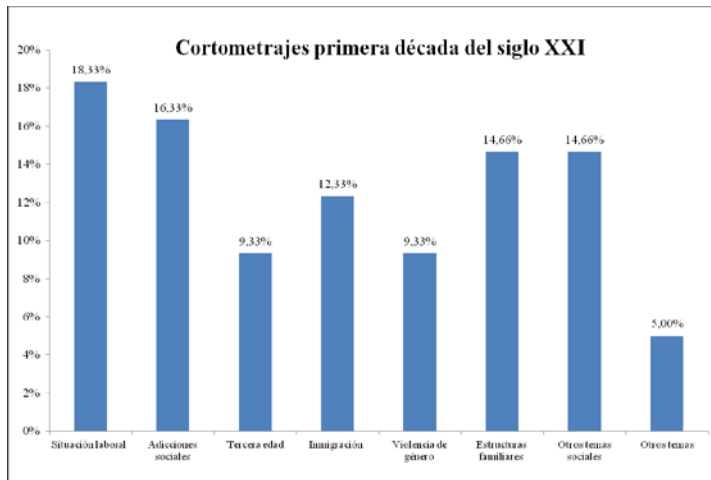
Esta manera de entender el relato corto, únicamente, como forma de ensayo, “escuela de cineasta” supone marginarlo, respecto a la película larga. No obstante, el cortometraje es una obra con entidad propia, con gran poder sugestivo, debido a la facultad de impactar en poco tiempo. Su capacidad de síntesis requiere la asistencia de un tipo de espectador activo, pues se exige plena atención. Asimismo, en referencia a este aspecto: -su brevedad-, es importante poner en relieve la relación entre el tiempo y todo lo que contiene, dado que en pocos minutos, su narrativa puede entrañar un discurso de amplio argumento. Además es necesario hacer hincapié en otra de sus características principales: la libertad creativa que ofrece. Llegando a este punto, podríamos preguntarnos por qué el cortometraje puede llegar a formar parte de un cine social. Intentando dar respuesta debemos retomar los contenidos del formato breve, y las razones por las que considero que puede llegar a formar parte de un cine social. La película corta, se aleja de la cinematografía comercial y por ello, es conformada con absoluta libertad, consecuentemente, narra la realidad, tanto explícita como implícitamente. De este modo, es proclive a describir historias en las que prevalecen temas sociales.

2.1. Temas sociales en el cortometraje de ficción

En el intento de revelar la forma en la que se han representado acontecimientos y vivencias sociales, a través del cortometraje, que afectan a las personas y con los que en cierta manera nos sentimos identificados. Como ya apuntamos, es posible afirmar que se han descrito historias cuyos protagonistas son desempleados, o drogodependientes, o víctimas de violencia de género, o inmigrantes, o personas que rompen con las estructuras familiares tradicionales (presencia de divorcios y separaciones, familias monoparentales, parejas de hecho heterosexuales u homosexuales), o ancianos.

A continuación, se muestra mediante un gráfico los porcentajes¹¹ que corresponden a estas temáticas sociales constantes, tratadas en el cortometrajes de ficción que han participado en el marco de estudio (la Semana de Cine de Medina del Campo), entre los años 2001 y 2010.

¹¹ La gráfica también indica un índice que informa sobre el porcentaje de cortometrajes que incluyen otro tipo de temáticas sociales [problemas en la educación (discriminación); en cuestiones relacionadas con la alimentación (anorexia, bulimia); con el medio ambiente, etc.] con menor presencia y que se han englobado en la categoría: -otros temas sociales-. Cabe señalar que se da una producción del 5% de narraciones breves de ficción que carecen de temas sociales.



Fuente: elaboración propia

2.1.1. La situación de la Tercera edad, una temática social representada en el cortometraje de ficción

Son diversas la temáticas sociales tratadas en el relato breve de ficción cinematográfica en el primer decenio del siglo XXI, e incluso en la actualidad. Aunque el núcleo de la presente comunicación, está centrado en el colectivo de la Tercera edad.

Nos encontramos en una sociedad en el que prima la productividad por encima de otros valores. Esto provoca que el colectivo de la Tercera edad, se vea abocado a cierto riesgo de marginación social.

Las causas del riesgo de exclusión son diversas, desde las meras connotaciones negativas que el concepto de vejez o senectud¹² suele despertar en nuestra cultura, a las más objetivas transformaciones aceleradas de la realidad social motivadas por los procesos de tecnificación, urbanización, globalización, etcétera, cuya velocidad puede resultar inasumible para personas de edad avanzada. Por otra parte, muchas veces resulta difícil de sobrellevar la pérdida del status y consideración social, pasando por el deterioro acusado y progresivo de las capacidades físicas que frecuentemente acompaña al proceso de envejecimiento y que puede generar un debilitamiento en la autonomía, lo que conlleva cierto abandono o descuido de las relaciones sociales. A todo ello debemos añadir los cambios que ha ido sufriendo la estructura familiar en las últimas décadas, que muchas veces provoca un cierto grado de desubicación y confusión en los ancianos, pues o bien no encuentran su lugar en una familia atomi-

¹² El concepto de senectud lleva implícitos matices, significados, poco favorables; tiende a ser relacionado (o incluso identificado) con lo diferente, lo desfasado, lo inútil, lo inferior, lo pasado, etc., calificativos que implican cierto grado de marginalidad y desvelan una tendencia a la desvalorización de cualquier aportación social que puede venir de este sector.

zada donde los roles de cada miembro han cambiado sustancialmente, o bien perciben realidades distintas a las que han conocido durante toda su vida que no encajan con los esquemas tradicionales por los que se han venido guiando. Estos aspectos son algunos de los reflejados en las cintas breves cinematográficas en nuestro país.

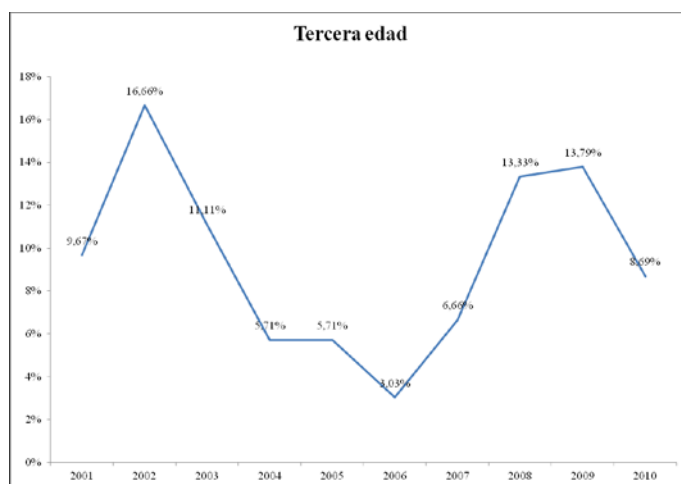
A pesar de los avances económicos, tecnológicos y culturales que ha experimentado el país en las últimas décadas, el comportamiento y la conciencia social hacia nuestros mayores ha cambiado, sufriendo una importante transmutación, en perjuicio para ellos. La actitud del resto de la población hacia el colectivo de la Tercera edad muestra un importante grado de desprecio, hacia las capacidades y virtudes que anteriormente se le reconocía a este colectivo. Esta postura se manifiesta en todos los ámbitos, desde el más estricto núcleo familiar hasta el conjunto social, y no sólo en el aspecto puramente emocional, sino también en el cultural, sociológico e incluso económico.

La sociedad occidental ha ido tomando conciencia sobre la realidad de los ancianos. Así, la ONU declaró 1999 como el Año Internacional de las Personas Mayores. Los principios adoptados por la Asamblea General de las Naciones Unidas para dar cumplimiento al lema elegido, *Hacia una sociedad para todas las edades*, se pueden resumir en cuatro aspectos: buscar la independencia de las personas de la Tercera edad, propiciar sus cuidados adecuados, instrumentalizar medios para su autorrealización y potenciar su dignidad personal¹³.

El cine, no se ha desentendido de la realidad de los ancianos y como forma de expresión, como acto comunicativo, también ha intentado sumarse a esta manifestación de toma de conciencia sobre este colectivo. Un hecho que lo evidencia es la presencia de cortometrajes cuyo mensaje podría transmitirnos la necesidad de protección nuestros mayores, mediante imágenes en las que se revela y, critica, especialmente, la falta de respeto que ejercemos hacia estas personas y las diferentes muestras de este tipo de comportamiento.

Los contenidos del film breve cuyos protagonistas son personas que han alcanzado la senectud han sido recurrentes en la primera década del siglo XXI. Su presencia constante puede evidenciarse mediante la siguiente figura:

¹³ Información extraída de «La Tercera Edad y el Consumo», 2000, pp. 3. *Cfr.* En Instituto Nacional del Consumo. <http://datos.redomic.com/Archivos/Informes/I13.pdf> [Consultado el (17) de (11) de (2017)].



Fuente: elaboración propia

La intención de las películas cortas de ficción de sensibilizar a la sociedad ante la realidad de la Tercera edad, nos ofrece una mirada particular. Son diversas la situación que se han representado en el formato breve:

La falta de respeto hacia el colectivo de la Tercera edad, incluso habiéndose producido la pérdida de un familiar anciano, se percibe en la obra *La Yaya* (Juana Macías, 2001). De igual forma, los comportamientos incorrectos y el abuso hacia los ancianos se describe en: *Éramos pocos* (Borja Cobeaga, 2005); *El tiempo prestado* (David González, 2008); *Porque hay cosas que nunca se olvidan* (Lucas Figueroa, 2008); *No se preocupe* (Eva Ungría, 2008).

La pérdida de autonomía y consecuentemente el estado de dependencia de los ancianos, un riesgo, en suma, de aislamiento y exclusión social, se hace evidente en los cortometrajes: *Gloria* (Jesús Monllaó, 2002); *Bañeras* (Jaume Bayarri, 2001); *La llamada* (David del Águila, 2004); *En lo que va de año* (Inés Enciso, 2004); *Catharsis* (Daniel Chamorro, 2006); *Reconocerse* (Iván Cerdán, 2009).

La fase terminal de las personas ancianas queda patente en las cintas: *Envejece conmigo* (Alberto Moreno, 2006); *Alumbramiento* (Eduardo Chaperó-Jackson, 2007).

El duro tratamiento que en ocasiones ejercemos hacia los miembros pertenecientes a la Tercera edad, queda plasmado en los cortometrajes: *Él nunca lo haría* (Anartz Zuazua, 2009), *Amona Putz! (Abuela hinchable)*, Telmo Esnal, 2009). Dándose también de manera señalada en *Éramos pocos* (Borja Cobeaga, 2005), obra que sirvió de ejemplo anteriormente, donde además percibe la experiencia del abandono y la soledad vivida del retiro a residencias de ancianos, de misma forma se observa en: *Perdidos* (Humberto Miró, 2002); *La llamada* (David del Águila, 2004), nuevamente mencionada; *Rober y Pedrín* (Luis Ángel Ramírez, 2007).

La convivencia de tres generaciones en un mismo hogar (abuelos, hijos y nietos), puede verse en narración *Sofía* (Álvaro Brechner, 2005).

El paso del tiempo, envejecimiento, la llegada a la senectud se hace patente en las creaciones: *Mi patio* (Rafael R. Tranche, 2001); *Treinta y cinco* (Marc Cistaré, 2004); *Viejos perdedores* (Rubén Ordieres, 2009).

Ahora bien, es importante admitir que uno de los propósitos de esta comunicación es incidir en la reflexión de obras en las que mostramos que comportamiento que ejercemos con el colectivo de la Tercera edad, ha sido descrito en clave de humor. Así, pensamos que las narraciones que mejor ilustran esta forma de construcción conformada por la combinación drama-comedia son: *Él nunca lo haría*; *Amona Putz!* (*Abuela hinchable*) y *Éramos pocos*.

3. Drama en clave de humor en el cortometraje

En el cine, la comedia ha servido para desentrañar situaciones dramáticas. En este marco, debemos remitirnos, una vez más, al Neorealismo italiano, y específicamente citar al cineasta Federico Fellini quien cultivó esta forma de narración en la que cohabitan ambos géneros: drama y comedia (*Luci del varietà*, *Luces de variedades*, 1951). Dicha simbiosis puede emplearse para concienciar al espectador de manera sutil e incluso divertida, al recurrir a estimular su risa. La mezcla de estos dos estilos antagónicos también se ha dado en el cortometraje. Como ya hemos apuntado anteriormente, son tres las obras breves de ficción, que consideramos adecuadas en esta práctica de conjugar comedia y drama.

En *Él nunca lo haría*, el autor describe una sociedad absolutamente irreal en la que las mascotas de las personas, concretamente perros, son abuelos. La narración construida a modo de metáfora, muestra situaciones inverosímiles: ancianos-perros atados con correa y paseando con sus dueños por el parque; perros-abuelos en la perrera, también abandonados en aparcamientos de los supermercados, en gasolineras...



Fotogramas de *Él nunca lo haría* (Anartz Zuazua, 2009).

La cinta *Amona Putz!* (*Abuela hinchable*), narra una historia sobre una anciana-flotador a la que se le dota de vida llenándole de aire, pero únicamente cuando se le necesita para que se ocupe de entretener a sus nietos. Una situación bastante actual, acerca del abuso al que están sometidos los abuelos encargados de este cuidado. El director, ofrece a unos padres de familia la posibilidad de utilizar a la abuela para este cometido, ya que para cualquier otro resulta molesta, pues la anciana, les supone un “estorbo”.



Fotogramas de *Amona Putz!* (*Abuela hinchable*, Telmo Esnal, 2009)

En *Éramos pocos*, dos hombres (padre e hijo), han sido abandonados por la esposa y madre, respectivamente. Ninguno de los dos sabe realizar las tareas del hogar, pero pronto encuentran solución: recoger a la abuela de la residencia de ancianos, trasladarla a casa para tenerla como criada. Ella, es consciente de este modo de “es-

clavitud”, pero su deseo de salir del “asilo”, en el que vive prácticamente abandonada es tan fuerte que prefiere servir a dos hombres vagos, antes que permanecer en el centro geriátrico.



Fotogramas de *Éramos pocos* (Borja Cobeaga, 2005)

La experiencia emocional que nos hacen vivir estas tres cintas, sin duda es alegre en primera instancia. Sin embargo, las imágenes fílmicas que conforman las obras encubren una cruda realidad (experiencias de ancianos, que describen nuestras conductas deplorables hacia las personas mayores), disimulando ésta a través de la risa del espectador.

Estas narraciones construidas en clave de humor distraen al lector con su carga irónica, a la vez que calan en su mente. Imprimiendo el drama social de la Tercera edad que se esconde tras la comedia. La difícil situación del colectivo se encuentra hábilmente soterrada en estos tres cortometrajes a modo de sátira¹⁴.

4. Consideraciones finales

Una de las inquietudes del presente texto, ha sido intentar mostrar el carácter social del cortometraje, dado que la observación continua ha permitido comprobar que estas narraciones de ficción cinematográficas incluyen de manera constante discursos en los que reflejar temas, preocupaciones y problemáticas sociales.

El cortometraje exige plena atención. Su condensación temporal, impacta y dota al relato de mayor intensidad. Esta cualidad –brevedad en el tiempo- reclama la asistencia de un espectador activo. Su corta duración no es limitante, sino que puede be-

¹⁴ El empleo de la sátira en estas películas breves de ficción, recuerda el cine de Luis García Berlanga donde se pudo enmascarar una crítica social feroz a la realidad del momento y especialmente a personas desfavorecidas.

neficiar en la lectura, contribuyendo a mejorar su comprensión, además de permanecer en la memoria del espectador.

Las narraciones breves de ficción cinematográficas son creaciones cuyo hilo conductor son los valores humanos, capaces, como cualquier tipo de manifestación artística, de transformar corazones y generar conciencia social. Sin embargo, se trata de una obra marginal por el hecho de estar alejado de las directrices de comerciales, de lo impuesto por la industria, relegado a una forma experimental de cine. Aunque este aspecto de exclusión, esta voluntad de ruptura con el cine convencional, le concede una mayor libertad [temática, estética, narrativa (experimenta con nuevos lenguajes)] y en plena era digital, se ha convertido en la obra cinematográfica más creada, de mayor producción. Así, pensamos que su consumo podría llevar a la acción social, al menos desde una perspectiva de sensibilización. Se trata de un medio de expresión que podría influir en un cambio social, pues se involucra con la sociedad, con la realidad del momento.

En cuanto al marco de estudio, el Festival de Cine de Medina del Campo, la reflexión que nos suscita es calificarlo como un espacio idóneo que ofrece la posibilidad de poder observar y ahondar en obras en formato breve de alto contenido social.

En síntesis, concluimos que las características esenciales del cortometraje en general: libertad y brevedad y, la particular de las obras estudiadas: el humor, pueden ser más efectivos y calar en la mente del espectador.

El relato breve de ficción narra verdades, describe realidades y sí éstas, además, son contadas en forma de comedia, la función social del cine para establecer críticas, denunciar y reivindicar cambios, se consigue capturando la atención del público a través del divertimento, llegando a ser, posiblemente, más pregnante y persuasiva. Logrando, quizá, con ello permanecer en la retina de quienes lo contemplan.

5. Epílogo

Desde una perspectiva más analítica, no nos hemos detenido lo suficiente en la potencialidad de las películas de corta duración, no han sido estudiadas como merecen. Estas creaciones son socialmente incesantes.

Los autores de cortometrajes en España, pueden ser considerados como artesanos de un cine social. Zuazua, Esnal y Cobeaga son directores que practican un cine social en clave de humor. Recientemente la obra en corto *Ni una sola línea* (Víctor E. D. Somoza, 2017), es un claro ejemplo de este modo de narrar, aunando drama y comedia.

La esperanza para el formato, estiva en llegar a más espectadores. Sería importante pensar en fórmulas para fomentar su exhibición, que su acceso fuera más fácil para el público, ampliar sus espacios, no centralizarlo únicamente a la red o al circuito de festivales.

Deseamos poner en relieve al cortometraje, defenderlo, mostrarlo como una creación con entidad propia, apelando a la ruptura de considerarlo únicamente como plataforma para introducirse en la industria. No debemos equiparlo a una obra larga, pues el relato breve cinematográfico no es el hermano pequeño del cine, es el padre.

6. Bibliografía

- BAZIN, A. (2004): *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.
- GIL, J. A., TESSON, C., SAUBAGET, D., VIVIANI, C. (2008): *Los grandes directores de cine*, Barcelona, Robinbook.
- GONZÁLEZ, P. (28.02.2018): «La Semana de Cine de Medina pone su foco en los retos del siglo XXI». *El Norte de Castilla, Sección de Cultura, Valladolid*.
- MIGUEL BORRÁS, M. (2015): «El cine como verdad rev(b)elada: Ken Loach; una reflexión sobre los años que forjaron el discurso naturalista del cineasta». *Revista Mediterránea de Comunicación (Mediterranean Journal of Communication)*, vol. 6 (nº2), Universidad de Alicante, Alicante, 195-214. En <http://mediterranea-comunicacion.org/>. DOI: <http://dx.doi.org/10.14198/MEDCOM2015.6.2.11> <http://hdl.handle.net/10045/47940>. Consultado el (26) de (12) de (2017).
- RIAMBAU, E. (1996): “El cortometraje en el Nuevo Cine Español y la Escuela de Barcelona” en VV.AA., *Historia del cortometraje español*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Caja de Asturias – Obra Social y Cultural, Sociedad General de Autores de España. Instituto Nacional de Consumo, (2000), *La Tercera edad y el consumo*, Madrid, (INC), Ministerio de Sanidad y Consumo. En <http://datos.redomic.com/Archivos/Informes/I13.pdf>. Consultado el (17) de (11) de (2017).

6. Filmografía

- Abuela hinchable (Amona Putz!*, Telmo Esnal). España: TXINTXUA FILMS, 2009. *Acariño galaico* (José Val del Omar). España: José Val del Omar, 1961.
- Águaespejo granadino* (José Val del Omar). España: José Val del Omar, 1955.
- Alumbramiento* (Eduardo Chapero-Jackson). España: Prosopopeya Producciones S.L., 2007.
- Bañeras* (Jaume Bayarri). España: Miracle Producciones S. L., 2001.
- Catharsis* (Daniel Chamorro). España: Daniel Sánchez Chamorro, 2006.
- Contracuerpo* (Eduardo Chapero-Jackson). España: Prosopopeya Producciones S.L., 2005.
- Él nunca lo haría* (Anartz Zuazua). España: Common Films S.L. / Koldo Zuazua Álvarez, 2009.
- El tiempo prestado* (David González). España: David González, Idurre Portabales, 2008.
- En lo que va de año* (Inés Enciso). España: POROMPOM PICTURES. S.L., 2004.
- Envejece conmigo* (Alberto Moreno). España: Daniel Parrilla, 2006.
- Éramos pocos* (Borja Cobeaga). España: Altube Filmeak S.L., 2005.
- Fuego en Castilla* (José Val del Omar). España: Hermic Films, 1960.
- Gloria* (Jesús Monllao). España: Factotum Barcelona S.L. / Jesús Monllao Plana, 2002.

- La llamada* (David del Águila). España: Daniel Mas, 2004.
- La Yaya* (Juana Macías). España: Carlos Medina, 2001.
- Luci del varietà* (*Lucas de variedades*, Federico Fellini). Italia: Capitolium (1951).
- Mi patio* (Rafael R. Tranche). España: Chumilla Carbajosa, 2001.
- Ni una sola línea* (Víctor E. D. Somoza). España: Nadia Mata Portillo P.C., 2017.
- No se preocupe* (Eva Ungría). España: Colosé Producciones, 2008.
- Perdidos* (Humberto Miró). España: COMMON FILMS, S.L., 2002.
- Porque hay cosas que nunca se olvidan* (Lucas Figueroa). España: LMF Films, 2008.
- Reconocerse* (Iván Cerdán). España: Trolösa Films, 2009.
- Rober y Pedrín* (Luis Ángel Ramírez). España: Luis Ángel Ramírez, 2007.
- Sofía* (Álvaro Brechner). España: Baobab Films / Mosaic Entertainment, 2005.
- The End* (Eduardo Chaperó-Jackson). España: Prosopopeya Producciones S.L., 2008.
- Treinta y cinco* (Marc Cistaré). España: CANAL FAN S. L., 2004.
- Viejos perdedores* (Rubén Ordieres). España: Tatiana Chav, 2009.
- Vibración de Granada* (José Val del Omar). España: José Val del Omar, 1935.

EL ARTE DE LA (RE)PRODUCCIÓN. CONTRIBUCIÓN JAPONESA AL DEBATE SOBRE QUÉ ES LA IMAGEN (EIZŌ)

Marcos P. Centeno Martín

Senior teaching fellow in film studies
Soas, university of london

100@soas.ac.uk

Resumen

Los autores japoneses desarrollaron desde los sesenta, formas originales de entender '¿qué es el cine?', no siempre equivalentes a las planteadas en Occidente. El cineasta y teórico Susumu Hani examinó la vinculación entre la imagen fotomecánica (*eizō*) y la realidad, participando en unas discusiones que habían dividido a los autores, entre quienes defendían la imagen como reflejo de la realidad exterior (Hideo Kobayashi, Hiroshi Mizuo) y quienes mantenían que se trata de una construcción artística cuyo origen está en el interior del ser humano (Masakazu Nakai, Yoshiaki Tōno). Hani plantea una postura conciliadora donde imagen es un reflejo de la realidad, pero esa realidad contiene algo proveniente del universo imaginario. Frente a la semiótica europea de la época, que privilegió las relaciones entre el sujeto y el signo, Hani planteó una renovada forma de entender el objeto filmado afirmando que es el cineasta quien captura y a su vez crea el signo.

Palabras clave: Susumu Hani, teoría de la imagen, belleza, imagen fotomecánica, arte de la (re)producción.

1. Introducción

Desde los orígenes del cine, Occidente parece haber monopolizado las reflexiones teóricas sobre la naturaleza de la imagen y su relación con la realidad (Kracauer, Walter Benjamin, Rudolph Arnheim, Bazin). Teóricos, historiadores y estudiosos del cine han recurrido tradicionalmente a este marco teórico autocomplaciente que ignoraba contribuciones realizadas desde tradiciones artísticas, estéticas y filosóficas geográfica y culturalmente alejadas. Sin embargo, en las últimas dos décadas ha ido cobrando fuerza una corriente de autores (Wimal Dissanayake, Aaron Gerow, Juriko Furuhata entre otros) que han resaltado la necesidad de incorporar conceptos y desarrollos teóricos de otras latitudes a las reflexiones sobre qué es el cine.

Los debates articulados en Japón ofrecen un interesante caso de estudio. Pese a poseer una de las filmografías más prolíficas del mundo, durante tiempo sólo por detrás de Hollywood ha existido la percepción entre los autores occidentales que Japón no podía presumir de una teoría cinematográfica propia. A menudo, se ha considerado que los planteamientos japoneses iban a remolque de la teoría occidental y el mismo Noël Burch, quien más categóricamente defendió la singularidad del cine japonés, sostenía que la teoría producida en este país era inexistente.¹ De hecho, Gerow afirma que incluso la construcción teórica de la propia especificidad cinematográfica japonesa se construyó en base a cánones occidentales.² Asimismo, las discusiones desarrolladas en Europa y Norte América tuvieron un innegable peso en Japón. Por ejemplo, en las monografías dedicadas a la teoría cinematográfica como *Eiga no riron* ["Teoría del film"] (1956) de Akira Iwasaki, *Eiga riron nyūmon* ["Introducción a la teoría del film"] (1966) de Susumu Okada o la *Eiga riron shūsei* [Antología de la Teoría del film"] (1982) de Tetsurō Hatano y Kenji Iwamoto, se encuentran pocas referencias a autores japoneses. Tadao Satō ha sido uno de los primeros en denunciar cómo los propios autores japoneses han marginado la producción teórica generada en su país y lamenta que los autores japoneses se muestren más preocupados por introducir alguna teoría extranjera nueva que por explorar la producción teórica nacional existente.³ Respecto a la divulgación de la contribución teórica japonesa, Gerow advierte de la peligrosa tendencia entre los autores anglosajones de prestar atención sólo a aquellos aspectos que les resultan cómodos. De esta forma, los autores japoneses se habrían convertido en meros soportes locales de una teoría que los usa aparentemente como referente, pero que termina por olvidarles. Al considerar sólo lo que es familiar y olvidar lo que no se amolda a su propio parecer, la teoría occidental en ocasiones ha pecado, en opinión de Gerow, de utilizar el pensamiento japonés como una tautología

¹ Noël Burch, *To the distant observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, Berkeley, University of California Press, 1979, p. 13.

² Aaron Gerow, "Introduction: The Theory Complex", *Review of Japanese Culture and Society*, vol.22, 2010, pp. 1-14.

³ Tadao Satō, *Nihon eiga rironshi*, Tokio, Hyōronsha, 1977, p.321 y "Does Film Theory Exist in Japan", *Review of Japanese Culture and Society*, 2010, pp. 14-24.

que se amolda a sus propios fines.⁴ Pese a todo, en los últimos años se han levantado algunas voces para reivindicar la rica, aunque automarginada, literatura producida en Japón, como demuestran las historiografías de la teoría fílmica japonesa de Kenji Iwamoto, Abé Mark Nornes, Yuriko Furuhashi o Aaron Gerow.⁵

Esta presentación busca contribuir al conocimiento y divulgación de las contribuciones teóricas realizadas en Japón centrándose en las discusiones sobre la naturaleza de la imagen lideradas por Susumu Hani. Los ensayos de Hani sobre cine se concentran entre 1955 y 1967, y giran mayoritariamente en torno al método documental y las posibilidades de un nuevo cine. Sin embargo, hacia finales de la década Hani se implicó en debates más ontológicos sobre la naturaleza de la imagen, el arte y los medios de comunicación (1969-1972). En estos años, Hani continuaría explorando la cuestión del realismo pero desplazando sus preocupaciones hacia la naturaleza de la imagen fotomecánica (*eizō*), en los que trata de responder a las preguntas: ¿en qué términos se establece la vinculación entre la imagen y la realidad? ¿Cuál es el tipo de belleza a la que puede aspirar la imagen fotomecánica?⁶

Las discusiones llevadas a cabo entre los años cincuenta y sesenta habían terminado por dividir a los autores. Por un lado, quienes defendían que la imagen es un reflejo de la realidad como Hideo Kobayashi y Hiroshi Mizuo, en la línea del realismo de Kracauer, Barthes, Benjamin. Por otro lado, los que mantenían que la imagen es una construcción artística, una ficción cuyo origen está en el interior del ser humano, una postura liderada por Masakazu Nakai y Yoshiaki Tōno. Se trata de una discusión que recuerda en Europa las diferencias entre la capacidad del cine para reproducir el universo imaginario del hombre de Edgar Morin y la capacidad para reproducir directamente la realidad de André Bazin.⁷ Antes de abordar las reflexiones de Hani en esta materia y poder encuadrar su postura, es necesario introducir los matices que definieron ambas corrientes.

⁴ Gerow, *ibíd.*

⁵ Kenji Iwamoto, "Film Criticism and the Study of Cinema in Japan: A Historical Survey", *Iconics*, vol.1, 1987, pp.129-146; Nornes, *Japanese Documentary Film: The Meiji Era through Hiroshima*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003; los textos de Yuriko Furuhashi, "Returning to Actuality: Fūkeiron and the Landscape Film", *Screen* vol. 48 n° 3, otoño 2007, pp.345-362; *Refiguring Actuality: Japan's Film Theory and Avant-Garde Documentary Movement 1950s-1960s*, Ann Arbor, UMI, 2009 (tesis doctoral); *Cinema of Actuality: Japanese Avant-garde Filmmaking in the Season of Image Politics*, Durham, Duke University Press, 2013; Gerow, "Introduction: The Theory Complex" y "The Process of Theory: Reading Gonda Yasunosuke and Early Film Theory" en *Review of Japanese Culture and Society*, 2010, pp. 1-14, 37-44.

⁶ Los textos de autores que han participado en el debate japonés sobre la técnica se encuentran reunidos en el libro de compilación Susumu Hani (ed.), *Bi no shisō (La idea de la belleza)*, Tokio, Chikuma shobō, 1969. Hani describe como este debate que parte de la técnica desemboca en la discusión sobre la noción de belleza, realidad y reproducción. En Hani, "Kaisetsu: geijutsu, mahō, gijutsu" ("Comentario: arte, magia, técnica"), *Ningenteki eizōron (Teoría de la imagen fotomecánica humana)*, 1972., op.cit. pp. 3-40.

⁷ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, 1956 (ed. 1965, Paris: Ed. Gonthier).

2. Dialécticas de la imagen como “el arte de la reproducción” (Kobayashi y Tōno)

En un sentido similar al que propuso Walter Benjamin, para Hideo Kobayashi llegada de la fotografía supuso la consumación del realismo en las artes como consecuencia de su capacidad por reproducir técnicamente los objetos externos.⁸ En pintura y literatura, los autores pudieron reaccionar contra esta imitación inconsciente y primaria de la realidad, dirigiendo su mirada hacia el interior. Pero con la imagen fotomecánica, el realismo ya no sería una elección personal sino una condición impuesta por el medio.⁹ Kobayashi entiende el “arte de la reproducción”, *fukusei geijutsu* 「複製芸術」 como un mecanismo que reprime la actitud artística. Aunque Kobayashi reconoce que la imagen puede tener una fuerza expresiva que no surge de la cámara sino del uso que se haga de la misma - el “camino”, *tsūro* 「通路」 o proceso expresivo donde interviene el ser humano-, su destino acaba siempre por ser la realidad externa.

Esta idea del “arte de la reproducción” propuesta por Kobayashi es, sin embargo, cuestionada por Yoshiaki Tōno, quien señala las contradicciones que subyacen a la discusión de la imagen en términos de “verdad” o “falsedad”. Para Tōno, la crisis del arte de la reproducción como copia de la realidad se pone de manifiesto cuando los medios basados en la imagen fotomecánica (fotografía, cine, televisión) crean lo que denomina el “pseudoacontecimiento” *giji ivento* 「疑似イヴェント」, que de alguna manera está desconectado de la realidad.¹⁰ El *giji ivento* no son hechos en sentido estricto, sino construcciones articuladas a partir de la imagen fotomecánica que causan una sensación de veracidad pero crean su propio sentido autónomo de la realidad referencial. De este modo, Tōno convierte su estudio de la imagen en una crítica al funcionamiento de los medios de comunicación, donde paradójicamente, los “falsos hechos” se han convertido en una necesidad de la actualidad. Para él, el arte basado en la imagen adopta formas de la realidad sin formar parte de ella realmente. La belleza de la imagen tiene el privilegio, y a la vez el deshonor, de la ficción. En Tōno la tecnología no permite una “reproducción” del mundo sino una “producción” o construcción de la realidad. Como consecuencia, el ser humano cree observar una realidad que en realidad se articula según su propia imaginación. Sin embargo, es difícil ser consciente de esta engañosa naturaleza de la imagen pues presenta una fantasía como materia surgida del entorno.

⁸ Hideo Kobayashi, “Tessai” en Susumu Hani (ed.), *Bi no shisō (La idea de la belleza)*, op.cit., 164-177.

⁹ Hani cita a Kobayashi en *ibíd.*, 164.

¹⁰ Yoshiaki Tōno, “Gendai kanshūron” (“Teoría del espectador actual”), *Tenbō*, vol.102, 5-1967, pp.95-108.

3. La imagen como construcción/imitación de la “belleza” (Mizuo y Nakai)

La oposición entre la función de la imagen para reproducir la realidad (Kobayashi) y su capacidad para producir una ficción (Tōno) constituye la base sobre la que se asienta la discusión en torno al concepto de “belleza” (*yoshi*) 「美」 de la imagen fotomecánica. Siguiendo la tendencia de Kobayashi, Hiroshi Mizuo plantea que la belleza nace de la naturaleza, existe independientemente del hombre y por tanto de su actividad creadora. La cámara no es más que una herramienta técnica para capturarla.¹¹ Para Hani, la perspectiva de Mizuo representaba una noción “oriental” sobre la forma de entender la actividad creativa, ligada a la vinculación del ser humano con lo natural, que difería significativamente de la concepción occidental.¹² Mientras en la tradición artística de Asia Oriental, la belleza es la naturaleza misma cuya esencia trasciende lo feo y lo bello, en Occidente, la belleza natural es sólo el suplemento de una actividad creadora superior y como consecuencia, lo bello es sólo aquello que aspira a una idealización abstracta.

No obstante, Masakazu Nakai cristaliza un punto de vista más cercano al pensamiento occidental y opuesto al de Mizuo.¹³ Para él, la belleza posee una estrecha relación con el hombre. Además es una “relación carnal”, pues el cuerpo humano se ha convertido desde la antigüedad –a referencia a la Grecia clásica– en un modelo idealizado de la creación artística. A partir de aquí plantea una sugerente paradoja, *el arte no es imitación de la naturaleza, la naturaleza es imitación del arte* 「芸術が自然を模倣するのではなく、自然が芸術を模倣するのだ」.¹⁴ Siguiendo las proporciones de los patrones clásicos, plantea que lo bello en el arte es más bello que la naturaleza. La belleza es por tanto, una construcción artificial en tanto que no se basa en la realidad. Es producto de una abstracción, no de una percepción sensorial y por tanto, su concepción no necesita de la naturaleza porque para él, los principios del arte no son los existentes en el universo, sino creados por la mente humana. Del mismo modo, la llegada de la imagen fotomecánica para Nakai se convierte en una falsa extensión del ser humano, en unos nuevos ojos que capturan la realidad y producen sensación de belleza, pero se trata siempre de una sensación a partir de una percepción deformada.

¹¹ Hiroshi Mizuo, “Bi no shūmatsu” (“El fin del arte”), *Tenbō*, vol. 78, 6-1965, incluido en Susumu Hani (ed.), *Bi no shisō* (*La idea de la belleza*), Tokio, Chikuma shobō, 1969, pp.113-132.

¹² Susumu Hani, “Kaisetsu: geijutsu, mahō, gijutsu” (“Comentario: arte, magia, técnica”), *Bi no shisō* (*La idea de la belleza*), 1969 op.cit.,10-12.

¹³ Masakazu Nakai, *Bigaku nyūmon* (*Iniciación a la estética*), Tokio, Kawade shobō, 1951.

¹⁴ Hani cita a Nakai en “Kaisetsu: geijutsu, mahō, gijutsu” (“Comentario: arte, magia, técnica”), 1969, op. cit., 13.

4. La realidad humana en Hani: entre la producción y la reproducción

Entre ambas corrientes descritas, la que piensa que la técnica sirve para reproducir la belleza surgida de la naturaleza y por tanto es imitación de la realidad (Hideo Kobayashi, Hiroshi Mizuo), y la que considera que la belleza es una construcción humana, por tanto, una ilusión (Masakazu Nakai, Yoshiaki Tōno), Hani plantea una postura en cierta manera conciliadora. Para él, la imagen es un reflejo de la realidad, pero esa realidad contiene algo creado, proveniente del universo imaginario propio del ser humano. Por tanto, se produce un juego dialéctico entre la realidad exterior y la realidad interior del individuo. La imagen reproduce lo que hay en el entorno, pero en este entorno también se encuentran las realidades creadas por el individuo. Si la técnica para capturar imágenes crea una ilusión no es porque se aleje de la realidad sino porque puede penetrar en ella: *La técnica de la ilusión no se aferra a la sustancia, crea por sí misma una ficción. Hemos llegado al momento en que se empieza a prestar atención a que la técnica es la reproducción de dentro del entorno humano más que del entorno natural.* 「虚像のための美術、みずからフィクションをつくり出す技術、自然的な環境よりは人間的な環境のなかでの技術が、産業の、そして科学の注目するところとなってきた。¹⁵ Hani lo expresa del siguiente modo, a partir de un texto de Tarō Okamoto: *respecto al macrocosmos, es necesario el microcosmos* 「マクロコスモス対する、ミクロコスモスの必然である,¹⁶ o dicho de otro modo, se trata de encontrar la realidad interna en la realidad externa. Tomando como objeto de análisis el cine documental, plantea que la imagen no se limita al registro de una realidad fáctica, sino que también puede penetrar en una realidad interior que pertenece al plano de la psicología y la ensoñación. Tanto en su actividad teórica como práctica, Hani rechaza distinguir entre la realidad factual y la interior: *creo que eso es un error confrontar la realidad y la fantasía, contemplarlas como dos cosas totalmente diferentes.* 「事実と空想、と言う対立にしても、この両者を全くちがったものとして見ているならば、それはまちがいだと思う。¹⁷ Desde su punto de vista, la naturaleza no es un mero escenario plano y superficial de donde copiar la belleza, sino un entorno profundo, dentro del cual se puede llegar a otras dimensiones que pertenecen al plano de imaginativo, abstracto o emocional. Por tanto, Hani no renuncia a la naturaleza (Kobayashi) pero es una naturaleza donde se encuentra lo sensorial (Mizuo) y lo “mágico”¹⁸.

A lo largo de su trabajo teórico, Hani establece que aunque no existe una equivalencia directa entre la realidad factual y la percepción de “realidad”, la imagen presen-

¹⁵ Hani, *Bi no shisō* (*La idea de la belleza*), 36.

¹⁶ Hani cita a Okamoto, *ibíd.*, 27.

¹⁷ Hani, “Gijutsu no ninmu” (“El deber de la técnica”), 50.

¹⁸ Para la idea de lo “mágico” de Okamoto vid. Susumu Hani, “Kaisetsu: geijutsu, mahō, gijutsu” (“Comentario: arte, magia técnica”) y Tarō Okamoto, “Mandarashō” [曼陀羅頌] en Susumu Hani (ed), *Bi no shisō* 『美の思想』, Tokio, Chikuma shobō, 1969, pp.25-32 y 133-147.

ta exclusivamente una fantasía. La realidad que captura la imagen documental surge del juego entre ambos planos: no deja de ser una construcción humana, por tanto necesita la presencia de un sujeto (*shutai*) que lo defina, pero también exige su acercamiento a un objeto (*taishō*), que a su vez puede tener su propio universo fantástico interior.

Por tanto, en Hani encontraremos habitualmente diferentes acepciones de la noción de realidad, interconectadas pero diferenciadas: en primer lugar, se refiere a la realidad exterior al sujeto que mira o filma, la “realidad factual” (*jijitsu* 「事実」), donde se incluye la “realidad actual” (*genjitsu* 「現実」). En segundo lugar, Hani habla de una realidad interior, perteneciente a un plano espiritual o psicológico. De forma similar a Yoshiaki Tōno, Hani utiliza la distinción entre estos dos planos para interrogar la realidad creada por los medios, que surge de la tensión entre estos dos mundos, el llamado “macrocosmos” y el “microcosmos”¹⁹. Todas ellas se condicionan mutuamente, de modo que no es posible hablar de realidad objetiva o realidad universal, pues el concepto mismo de realidad se construye a partir de un punto de vista.²⁰

5. Conclusión

La discusión teórica aquí presentada es una muestra de la rica pero automarginada teoría de la imagen desarrollada en Japón, que presenta interesantes matices no siempre equivalentes con Occidente. Frente a los acercamientos semióticos de Europa continental y la preocupación del cine como lenguaje, las reflexiones japonesas se centraron en la relación entre sujeto y objeto, de formas variadas y sugerentes. Las aportaciones de Hani en relación a los textos de Kobayashi, Tōno, Mizuo y Nakai, aportan algunas de las claves para entender los distintos matices con los que se intentó entender ‘qué es el cine’ desde Japón y Occidente. La teoría europea continental de esta época se encontraba dominada por las corrientes semióticas y estructuralistas que centradas en la relación entre significante y significado. De este modo, los esfuerzos se centraron inicialmente en el descifrado de ese sistema de significación. Más tarde, si bien la semiótica europea privilegió las relaciones entre el sujeto y el signo (la representación), dejó entre paréntesis el objeto.

Es cierto que hubo autores en Japón que utilizaron modelos saussurianos para explicar la naturaleza del cine, como Keiji Asanuma, divulgador de esta corriente desde mitad de los años cincuenta, cuyas huellas sí se dejaban entrever en los textos de Kōbō Abe y Yūsuke Nakahara. Sin embargo, los autores aquí abordados demuestran la existencia de unas discusiones teóricas impulsadas en direcciones distintas, no tanto preocupadas por la naturaleza ontológica del lenguaje cinematográfico como por la manera en que éste permitiría acercarse en la realidad humana. Aunque Hani

¹⁹ Hani, “*Ningenteki eizōron (Teoría de la imagen fotomecánica humana)*”, 27-33.

²⁰ Hani, “*Eizō de wa kangaerarenaika*” (“¿No se puede pensar con la imagen?”), 47-50.

prescindió de la lingüística sí se valió de la psicología con el fin de explorar, a través del film, las claves del comportamiento humano. A diferencia de las aproximaciones estructuralistas, Hani no buscó establecer la universalidad del lenguaje cinematográfico, sino tratar de comprender la lógica interna concreta de los objetos que filmaba.

Como consecuencia, aun sin una disciplina que unificara la terminología, Japón produjo una discusión muy fructífera sobre el mundo profílmico. Los autores europeos estudiaron el referente u objeto filmado sin que mediara ninguna intervención externa sobre él. El objeto se entendía como sujeto libre y autónomo, lo cual, como señaló Abe Mark Nornes, condujo a la confusión en Europa entre sujeto y objeto.²¹ Sin embargo, Hani planteó una renovada forma de entender el objeto filmado, que se convierte en sujeto complejo una vez es intervenido por la subjetividad del sujeto que filma. Mientras la semiótica europea buscó explicar como el cineasta utiliza referentes preestablecidos, convencionales y anteriores a él, para construir un signo (una película), ciertos autores japoneses (Hani, Tōno, Nakai) se adelantaron a Occidente al plantear que es a menudo el cineasta quien crea el signo; en el caso de Hani, como resultado de la interacción íntima con el referente. Esta diferencia en apariencia sutil, constituye la base de las herramientas críticas propias desarrolladas en Japón para entender qué ‘¿qué es el cine?’ no en los mismos términos en que lo hizo Occidente. Aunque estos marcos teóricos se distanciaron inicialmente de las perspectivas europeas de la época, paradójicamente no están tan alejadas de las derivas posestructuralistas que estarían por llegar en años posteriores.

Referencias bibliográficas

- BURCH, N. (1979): *To the distant observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, Berkeley, University of California Press.
- FURUHATA, Y. (2007): «Returning to Actuality: Fūkeiron and the Landscape Film», *Screen*, vol. 48 n° 3, 345-362.
- _____ (2009): *Refiguring Actuality: Japan's Film Theory and Avant-Garde Documentary Movement 1950s-1960s*, Ann Arbor, UMI (tesis doctoral).
- _____ (2013): *Cinema of Actuality: Japanese Avant-garde Filmmaking in the Season of Image Politics*, Durham, Duke University Press.
- GEROW, A. (2010): «Introduction: The Theory Complex», *Review of Japanese Culture and Society*, 22, 1-14.
- _____ (2010): «The Process of Theory: Reading Gonda Yasunosuke and Early Film Theory» *Review of Japanese Culture and Society*, 1-14, 37-44.
- HANI, S. (1959): «Gijutsu no ninmu» [El deber de la técnica], *Mita bungaku 技術の任務* 『三田文学』, vol. 49, n°10, 50.

²¹ Nornes, op.cit., 73.

- _____ (1959): «Eizō de wa kangaerarenaika» [¿No se puede pensar con la imagen?], *Mita bungaku* 「映像では考えられないか三田文学」 vol.49, n° 2, 47-50.
- _____, (Ed. 1969): *Bi no shisō* [La idea de la belleza], 美の思想, Tokio, Chikuma shobō.
- _____ (1972), «Kaisetsu: geijutsu, mahō, gijutsu» [Comentario: arte, magia, técnica], *Ningen-teki eizōron* [Teoría de la imagen fotomecánica humana], 解説：芸術・魔法・技術 「人間的映像論」 Tokio, Chūō kōronsha, 3-40.
- IWAMOTO, K. (1987): «Film Criticism and the Study of Cinema in Japan: A Historical Survey», *Iconics*, vol.1, 129-146.
- KOBAYASHI, H. (1969): «Tessai» 「鉄斎」 en Susumu H. (Ed.), *Bi no shisō* [La idea de la belleza] 美の思想』 Tokio, Chikuma shobō, 164-177.
- MIZUO, H. (1965): «Bi no shūmatsu» [El fin del arte], *Tenbō* 「美の終末」 『展望』, vol. 78, n°6 (incluido en Susumu H. (Ed. 1969), *Bi no shisō* [La idea de la belleza] 『美の思想』 Tokio, Chikuma shobō, .113-132.
- MORIN, E. (1956): *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris: Ed. Gonthier (Ed. 1965).
- NAKAI, M. (1951): *Bigaku nyūmon* [Iniciación a la estética] 「美学入門, Tokio, Kawade shobō.
- NORNES, A.M. (2003): *Japanese Documentary Film: The Meiji Era through Hiroshima*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- OKAMOTO, T. (1969): «Mandarashō» 「曼陀羅頌」 en Susumu H. (Ed), *Bi no shisō* 『美の思想, Tokio, Chikuma shobō, 25-32.
- SATŌ, T (1977): *Nihon eiga rironshi* [Historia de la Teoría del Cine Japonesa] 「日本映画理論史, Tokio, Hyōronsha.
- _____ (2010): «Does Film Theory Exist in Japan», *Review of Japanese Culture and Society*, 14-24.
- TŌNO, Y. (1967): «Gendai kanshūron» [Teoría del espectador actual], *Tenbō* 「現代観衆論」 『展望, vol.102, n°5, 95-108.

CRISIS EN LA ENUNCIACIÓN CINEMATOGRÁFICA: EL ENSAYO AUDIOVISUAL COMO FORMAS DEL YO

Luis Deltell

Universidad Complutense de Madrid

ldeltell@ucm.es
Facultad de CC. INF.

Resumen

El cine se encuentra en una situación de crisis y cambio. Durante años el espectáculo tradicional ha ido mutando. De la gran atracción de masas ha pasado a un consumo privado y personal. Este cambio ha devenido en nuevas formas de consumo y nuevas maneras de producción. En este contexto de crisis surge el ensayo audiovisual, que es una de las enunciaciones fílmicas más cercanas a la biografía y la experiencia personal del propio director. Al igual que el autor francés Michel de Montaigne, creador de los *essais* literarios, escribía: “hablo de mí porque soy lo único que conozco”, el cineasta de esta manera de enunciación filma (o graba) sobre sí mismo o sobre su universo más íntimo. Sus experiencias, sus gustos o sus recuerdos dibujan y construyen estas películas.

Palabras clave: Cine, sala de cine, ensayo audiovisual, crisis, cine experimental

1. Fin de un espectáculo: crisis en el cine tradicional y nacimiento de nuevas formas

Desde hace una década las salas de cine han ido cerrando a gran velocidad. Es cierto, que estas clausuras empezaron hace más de veinte años, pero en el último lustro es cuando se ha evidenciado el naufragio. Muchas ciudades, algunas de un cuarto de millón de habitantes, no conservan ni un solo cine en su casco antiguo y en barrios enteros de las grandes urbes no queda ni una gran pantalla activa. Si todos los edifi-

cios abandonados provocan una sensación amarga y melancólica, los grandes cines causan aún más orfandad. Pues es allí, en esos lugares, donde al menos cuatro generaciones de seres humanos hemos aprendido a convivir con las sombras y con los sueños¹.

El espectáculo cinematográfico necesita de esos edificios enormes. Aunque en los años setenta y ochenta del siglo pasado surgieran la modalidad de las multisalas, o pequeños cines con varias pantallas, la gran sala seguía siendo la preferida por el público y era el espacio deseado por todos los cineastas para presentar sus estrenos. Estos lugares formaban parte importante en el proceso ritual de lo cinematográfico. A mediados del siglo XX, el cine se había convertido en un entretenimiento casi sacralizado. Como en cualquier acto religioso cada acción en él gozaba de un importante valor ceremonial y sacramental.

Todo estaba dispuesto para crear un ritual fantástico. Una gran cartelera avisaba de la llegada de una nueva película. El público se agolpaba en grandes hileras para comprar las entradas. Cuando alguien, por fin, lo lograba, algo que no estaba asegurado, entraba con su boleto recién adquirido en aquellos edificios inmensos. En el momento de esplendor los cines albergaban a más de mil personas en sus salas. Un gran recibidor distribuía a los espectadores: algunos acudían al gallinero, otros a tribuna y los más afortunados al patio de butacas. Dentro en la sala, les esperaba los asientos y un gran telón. Esta enorme cortina solo se descorría cuando la sala estuviera completamente a oscuras.

Antes de ver las primeras imágenes proyectadas en la pantalla, el espectador, el empresario la sala de cine y los cineastas habían realizado una serie de pactos implícitos pero no firmados. Los espectadores, la mayoría completamente desconocidos entre sí, habían aceptado pasar cierto tiempo a oscuras, durante el cual y en la medida de lo posible guardarían silencio y se respetarían los unos a los otros. El exhibidor había acordado con el público en ofrecerles las imágenes en las mejores condiciones, con la mejor pantalla, con la lámpara del proyector a toda potencia y con el sonido más nítido posible. El director y el productor, desde sus casas californianas, se habían comprometido a crear una narración intensa y emocionante que pudieran ver toda la familia. Y, por último, todos ellos: audiencia, empresarios y cineastas fingirían creer que aquellas sombras sobre la pantalla eran en realidad personas y seres vivos. Durante unos cientos de minutos, lo que verían, fuese emocionante, bello u horroroso, sería cierto. Por eso, el telón, aquella inmensa cortina de terciopelo, eran tan importante, porque detrás de él no había un muro o una pared blancos, sino una ventana a los sueños.

¹Este capítulo nace en el ámbito de dos proyectos de investigación: *El ensayo en el audiovisual español contemporáneo* (Ref. CSO2015-66749-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia y de *PERLAD, Pensamiento y representación literaria y artística digital ante la crisis de Europa y el Mediterráneo* (Ref. PR26/16-6B-1).

Este espectáculo se celebraba, y se festejaba, en estos grandes edificios, en estas salas descomunales, porque realmente comprometía a mucha gente en el proceso y a una inmensa multitud en la recepción. Se trataba de un entretenimiento masivo: realizado por una tropa de electricistas, camarógrafos, actores, productores y consumido – mejor disfrutado, pues en el período clásico el espectador no era aún un consumidor– por cientos, a veces miles, de personas al mismo tiempo. Cuando alguien asistía a la sala de cine acudía necesariamente a ver un espectáculo masivo. En Madrid, se calcula que la capacidad total de las salas de cine de la Gran Vía era la de unos cincuenta mil espectadores en total.

El cierre de las grandes salas evidencia el fin de un espectáculo de un modelo de entretenimiento². Cada cine abandonado o destruido nos remarca que aquel modo de entender el espectáculo ha concluido para siempre. Este espectáculo masivo como un lugar de encuentro multitudinario ha concluido. Por supuesto, seguirán existiendo las imágenes en movimiento, habrá series de televisión, docudramas, comedias para Internet y juegos para móviles, pero difícilmente volverá aquel universo del cine.

Es cierto, que muchos favores han influido en el fin del cine como espectáculo. Culpar solo a los empresarios del cine, al precio de la entrada o a la clausura de los grandes coliseos sería frívolo y falso. Una reciente encuesta del CIS³ y un estudio propio que hemos realizado por la Universidad Complutense de Madrid calculaban que casi la mitad de la población española no acude nunca al cine⁴ y entre el 6 ó 10% solo asisten una vez cada seis meses. Se trata, por tanto, del fin de un espectáculo masivo.

2. Las imágenes en movimiento: la verosimilitud

Para entender un cambio hay que conocer con exactitud de dónde se parte, que es aquello que va a comenzar a moverse o a devenir en otra cosa. En el período clásico estaba claro que lo más importante del cine, por encima de la calidad de las butacas, del decorado o de los atrezzo... el elemento central de toda aquella parafernalia era la relación entre el espectador y la pantalla. El público acudía a la sala para tener una visión privilegiada de las sombras. Cada película era una historia viva y el público debía mirar con intensidad hacia el muro blanco. Braudy definió que el cine era una relación entre el cuerpo físico del espectador y la pantalla blanca.

² DELTELL, L. y GARCÍA-FERNÁNDEZ, E. C. (2013): “La promoción fílmica en el universo digital. Hacia el ocaso de la exhibición cinematográfica en España”. *Historia y Comunicación Social*. pp 203-2017.

³ GARCÍA FERNÁNDEZ, E. C. (2015): *Marca e identidad del cine español: proyección nacional e internacional (1980-2014)*. Madrid: Fragua.

⁴ DELTELL, L., CLEMENTE MEDIÁVILLA, J. y GARCÍA FERNÁNDEZ, EMILIO C. (2016): “Cambio de rumbo. Percepción del cine español en la temporada 2014”. *Pensar la Publicidad. Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias*, Vol. 10. pp. 77-89.

Durante el momento dorado del cine, años treinta, cuarenta y cincuenta del siglo pasado, estas narraciones fílmicas tenían una construcción arquetípica. Unas leyes no escritas pero manifiestas que los directores debían cumplir sin descanso, se llamó el lenguaje clásico o el lenguaje de Hollywood, aunque en realidad se extendió por todo el mundo. El talento de los mejores cineastas consistía en tensar este lenguaje al máximo. Este idioma artístico tenía unas normas claras, no procede ahora señalarlas, pero sí había una idea central que debemos indicar: la verosimilitud. Lo que se contaba pretendía parecer real. El universo que filmaban los cineastas debía ser creíble y el espectador en ningún momento podía dudar si era o no posible lo que veía.

Cuando un niño veía al héroe recibir un disparo y acto seguido levantarse, tenía que convencerse de que aquello era cierto. Cuando una mujer o un hombre contemplaban el beso de dos personajes no podía ni por un instante pensar que no se amaban. Y, por supuesto, al surgirla sombra de Nosferatu en la pantalla todos en el patio de butacas debían sentir pavor ante ese monstruo. André Bazin lo sintetizó de forma maravillosa, el cine no se podía conformar con mostrar al hombre invisible, sino que debía, incluso, hacerle fumar. La verosimilitud no era un apego a la realidad, sino a lo posible y a las sombras... se trataba de hacer creíble los sueños. Los directores del momento de mayor esplendor de Hollywood guardaban poco o nada respeto por lo cercano y lo cotidiano, sino que lo que realmente les interesaba era lo oculto, aquello que había que desvelar en cada narración.

La verosimilitud es una virtud esencial del cine ficción. Hay que entenderla como la carnada, como el anzuelo, con el que se atrapa al espectador. Si en los primeros segundos el espectador acepta que lo que ve es una nave espacial surcando las galaxias, después aceptará creerlo todo, que existe un Imperio, que existe un malvado tirado y que el héroe protagonista que salvará a la humanidad es en realidad el hijo de este tirado. La verosimilitud desprecia la realidad.

Lo verosímil, sin embargo, no es un defecto o una estafa manifiesta, sino es de hecho una virtud. Si pensamos en *Casablanca* (*Casablanca*, Michael Curtiz, 1942) podemos entenderlo mejor. En esta película se encuentra una de las ideas más bellas de lo cinematográfico: la mentira. Pocas cosas funcionan también en el cine clásico como cuando un personaje miente y el espectador sabe que miente. En *Casablanca* cuando los amantes se dicen que no se aman, toda la sala de butacas sabe que en realidad se aman y nunca dejarán de hacerlo. El cine clásico era ante todo una gran mentira, una mentira que cineastas y público aceptaban con placer.

Sin embargo, a partir de los años cincuenta y principios de los sesenta, por primera vez, lo verosímil se cuestiona de forma frecuente. Algunos largometrajes de ficción comienzan a plantearse otros retos. Se busca lo real y, sobre todo, lo personal. Los directores de los nuevos cines de Europa y de los países periféricos se plantean si existe otro modelo en el que sustentar la enunciación fílmica. Su clave consiste en sustituir la verosimilitud por la idea del yo, el director de cine es quién da realidad al relato de los nuevos cines, porque habla de sí mismo. El cineasta deja de ser un arte-

sano para convertirse en un autor que, como un notario, atestigua cual es la realidad que el espectador debe creer.

3. El autor cinematográfico y Montaigne

La política de autor cinematográfico consiste en plantear que el director era la piedra angular del relato fílmico. En el período clásico lo verosímil permitía el artificio del espectáculo, los nuevos cineastas deseaban romper con este sistema. Dejan de usar el lenguaje transparente y en su narración se presentan como autores. Son ellos los que dan coherencia a la narración y su estilo certifica la veracidad de sus relatos. Los más radicales de estos avanzaron un poco más en dicha postura y se acercaron a la idea del ensayo, es decir, no solo se trataba de sustituir lo verosímil por lo autoral, sino que incluso el cineasta debía hablar principalmente de sí mismo. Es lógico que la corriente más vanguardista se identificase con Montaigne.

Michel de Montaigne (o, simplemente, Montaigne)⁵ construyó un modo de escritura fabuloso. Encerrado en una torre, decidió que lo único sobre lo que podía escribir era sobre lo que conocía y, en último caso, sobre sí mismo. Se trata de una perspectiva autoral pura donde el escritor es quien justifica el relato. Sus indagaciones no buscan lo verosímil, e incluso lo real en sí, sino que caminan hacia el yo. El ensayo consistía en un reto de introspección:

En su origen, el ensayo es la opción del escritor que aborda un tema cuyo tamaño y complejidad sabe de antemano que le desbordan. El ensayista no es un invasor prepotente, ni mucho menos un conquistador de la cuestión tratada, sino todo lo más un explorador audaz, quizá sólo un espía, en el peor de los casos un simple fisgón. «Ensayar» es realizar de modo tentativo un gesto que uno aún no sabe cumplir con plena eficacia: como el niño que quiere comer solo y cuya madre le ha cedido la cuchara se lleva un trago tembloroso de sopa a la boca, convencido de que nunca logrará acabarse todo el plato sin ayuda⁶.

Los textos de Montaigne, sus ensayos, muestran una actitud de escribir a pesar de todo. El ensayista puede componer en unas condiciones mínimas. Esta fórmula de crear desde la nada representaban una de las características vedadas al cine. Ningún cineasta de Hollywood podía encerrarse en la soledad de su vivienda para rodar, montar y editar una película. Necesitaba necesariamente de actores, camarógrafos, técnicos de sonidos, ayudantes de producción, decoradores... A diferencia del escritor que se enclaustraba en su biblioteca para hablar sobre sí mismo, el director de cine debía abrirse a los demás, para hablar a los otros. El cine era el espectáculo de masas y se esperaba que llegara a ellas.

⁵ MONTAIGNE, M. (2007): *Ensayos*. Barcelona: Acantilado.

⁶ SAVATER, F. (2009): *El arte de ensayar. Pensadores imprescindibles del siglo XX*. Madrid: Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores. p. 11.

El ensayo, por tanto, era algo vedado, algo prohibido en el cine clásico, nadie podía experimentar con las películas de ese modo. Nadie podía plantear una hipótesis de introspección y llevarla hasta las últimas consecuencias. Solo algunos autores al margen lo lograron como indica Catalá⁷.

4. La tecnología

Si el lenguaje clásico sufrió una profunda mutación a partir de los años sesenta, también la tecnología experimentará un cambio radical. Aunque este ha sido mucho más tardío. La tecnología cinematográfica del período clásico o incluso la de los años noventa del siglo pasado, a día de hoy, resultan primitivas. El zoótropo está mucho más cerca de la cámara de los Lumière que esta de una cámara de cine digital. Un proyector de cine de los años cincuenta recuerda poderosamente a una linterna mágica. Mientras que un proyector de archivos de DCP o la pantalla táctil de una *tablet* nada tienen que ver con la lámpara de un cine de los años cincuenta. Pertenezco a la última generación de estudiantes que montó sus trabajos fílmicos en una moviola. De hecho, tras concluir mi práctica los cuartos de moviolas se abandonaron en la escuela donde yo estudié. Ahora en los sótanos de ese centro educativo se agolpan dichasmáquinas que ya no sirven de nada, son armatostes del pasado. Maquinaria completamente caducada y vieja que ni si quieren interesan como objetos de museo.

El celuloide, la cámara de cine, la moviola... eran artilugios tan caros y tan costosos que cualquiera que quisiera plantearse realizar una película debía enfrentarse a grandes presupuestos, a altísimos gastos. Para rodar un largometraje se necesitaban años de formación. Un cámara de cine tardaba entre y cinco años en llegar a ser operador. Un director de fotografía alcanza su rango después de una década en rodajes. Un montador pasaba años en sótanos buscando retazos de negativos antes de firmar su primer montaje. Y un director podía pasar décadas sin filmar por falta de presupuesto para sus obras.

Durante mucho tiempo hacer una película suponía una inversión millonaria, de hecho, el presupuesto medio de una película era de dos y medio millones de euros. Implicaba a equipos técnicos complejos y peligrosos. Un cámara de cine era un objeto tan valioso como mágico. Cuando el ayudante de dirección gritaba motor: todo el mundo sabía que lo que allí iba a ocurrir era algo costoso y difícil; algo casi sagrado.

Existieron algunos creadores experimentales que lograron controlar de una forma tan magistral esta tecnología que hicieron su propio cine, al margen de todas las normas. Imprimieron en sus laboratorios personales su propia mirada. Uno de ellos era José Val del Omar. Este cineasta español es uno de los creadores más raros y extraños de nuestro cine. Sus películas son experimentos domésticos. Sin embargo, dichos autores fueron una minoría, casi insignificante, en el total de cineastas.

⁷ CATALÀ, J. M. (2014): *Estética del Ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia: PUV.

No obstante, desde hace menos de una década esto ha cambiado completamente. La tecnología clásica ha muerto definitivamente. Las cámaras de cine se han arrinconado, las moviolas han desaparecido, incluso el celuloide el material sagrado del cine, el que le dio nombre a lo fílmico ha quedado obsoleto. Poca gente sabe que en España no se mantiene activo ningún laboratorio de cine profesional, tan solo, existe una sucursal de una empresa internacional en Barcelona. Lo fílmico ha muerto definitivamente.

Una cámara de móvil es hoy una herramienta eficaz para grabar una película. La tecnología de cualquier cámara digital supera con creces, la tecnología de televisión de los años ochenta y noventa. Con un *smartphone* básico se puede llamar a los amigos, se puede escribir mensaje de *whatsapp*, se puede cazar *pokemony* se puede también hacer un largometraje.

5. El ensayo audiovisual: algunos ejemplos

Observamos, portanto, que se producen tres fracturas importantes: la exhibición tradicional se extingue, la tecnología cinematográfica se ha quedado obsoleta y hasta el lenguaje cinematográfico se ha modificado. No se relaciona directamente el cierre de las salas, el fin del celuloide y el final del pacto de verosimilitud, pero lo cierto es que los tres procesos provocan un cambio radical en este espectáculo.

Gracias a la nueva tecnología el cineasta puede trabajar en soledad. Lo digital permite que un joven pueda grabar una película con poquísimos recursos. Para concluir un film basta con que un autor tenga voluntad. Dentro de treinta años, aventuramos, no quedarán salas de cine en la mayoría de las ciudades españolas. Existirán museos, centros de arte y filmotecas que proyecten largometrajes, pero las viejas salas de cine casi seguro habrán desaparecido. Sin embargo, los cineastas seguirán produciendo y creando historias con imágenes en movimientos. En el periodo finisecular del siglo XX, se discutía mucho sobre si el arte dejaría de existir en algún momento. Es posible que el arte desaparezca, pero lo que nunca dejará de surgir son los artistas. Lo mismo puede ocurrir con el cine, puede desaparecer las salas de cine, puede desaparecer las grandes productoras, pero siempre habrá algún joven dispuesto a rodar una nueva película.

Los malditos, aquellos que nunca han creído en el cine comercial y se han mantenido en los márgenes, son los que hoy tienen más fuerza y vigencia. Es en este contexto donde los que recurren al ensayo audiovisual se muestran más capaces para afrontar esta encrucijada. Sirva de ejemplo un artista como Jonas Mekas, que durante toda su vida ha vivido fuera de la industria e, incluso, se ha enfrentado abiertamente con ella. Utilizando medios primitivos, ha logrado hacer un cine al margen de todo sistema. Su pacto no es con la ficción y lo verosímil, sino con lo personal y lo real. Mekas no se preocupa de los espectadores masivos, no necesita los grandes cines para costear sus películas... sino solo un pequeño número de seguidores que le pueden

apoyar desde Youtube, Internet o una exposición en un museo. Por ello, ahora se presenta como un director novedoso.

El ensayo audiovisual es una respuesta a esta triple crisis, pues es un tipo de cine que surge de la necesidad de un solo hombre, del mismo modo que la escritura de Montaigne. No se requiere grandes equipos, no necesita grandes estrellas de cine y en último caso no se exhibirá en grandes salas de cine ni espera seducir a públicos masivos. Los nuevos cineastas no aspiran llenar las salas de estreno de la Gran Vía, porque estas ya casi no existen. No desean siquiera ser reconocidos públicamente como estrellas, todo lo contrario, el nuevo cine es una búsqueda hacia lo personal. Cada película es un ensayo en el que debe reflexionar sobre uno mismo y lo cercano.

El pensador polaco Zygmunt Bauman⁸ dice que el gran problema de la modernidad fue que hemos dejado de ser ciudadanos para ser solo individuos aislados. El cine fue un espectáculo de ciudadanos. Un arte que se hacía entre mucha gente, que consumía grandes recursos y que en consecuencia necesitaba a multitudes de espectadores que eran tratados con respeto (ya que se necesitaba pagasen la entrada y salieran satisfechos del espectáculo). Todos ellos debían relacionarse con pactos implícitos. Sin embargo, el nuevo cine (y sirva de ejemplo el ensayo audiovisual) es una obra de individuos, de personas que buscan y crean un universo personal, donde el espectador encaja solo de forma secundaria. Uno de los primeros autores que presentó este nuevo pacto con el otro, fue Chris Marker. Su cine no aceptaba las convecciones del cine de Hollywood. Ante las imágenes de ficción, él imponía sus memorias. Ante la necesidad de un cine de masas el abogaba por el cine visto en privado, hasta el punto de usar plataformas digitales y de juego individuales como SecondLife.

Víctor Erice, es un cineasta formado en una escuela clásica de cine como era la E.O.C., sin embargo, la industria le ha ido arrinconando y excluyendo. Hace una década se dio cuenta que la única manera que le quedaba si quería seguir creando era la independencia total. Casi sin equipos y aislado del mundo profesional, el director vasco decidió hacer cine para sin presupuesto. Comenzó a filmar ensayos virtuales, como hacía Mekas o Marker. Erice siempre se presenta como un heredero de la sala del cine. Considera que su modo de hacer y comprender este arte se basa en la exhibición tradicional y en la relación con el espectador de sala, pero, sin embargo, sus últimos trabajos lo desmienten y lo convierten en un autor moderno, casi vanguardista. En estos filmes recientes, lo personal sustituye a lo verosímil. Sus nuevas películas no encajan en el modo clásico de exhibición y distribución y se distribuyen en plataformas, en DVD o directamente en museos. No son largometrajes para salas de cines sino cortometrajes o medimetrajes que buscan un nuevo público. Por supuesto, la nueva obra de Erice tampoco tiene las estructuras convencionales y si las usa es para cuestionarlas. Es un nuevo director que ensaya⁹.

⁸ BAUMAN, Z. (2009): *El arte de la vida. De la vida como obra de arte*. Barcelona: Paidós.

⁹ ARQUERO BLANCO, I. y DELTELL, L. (2016): "Prueba de metodología para una fotografía encontrada: «Cristales rotos», de Víctor Erice". En EGUIZÁBAL, R. (Editor). *Metodologías 2*. Madrid: Fragua. pp. 31-50. Y en ARQUERO BLANCO, I. y DELTELL, L. (2017): "*La Morte Rouge*: Ensayo

Algunos jóvenes creadores se encuentran, también, en esta búsqueda. León Seminiani era un realizador de series de televisión, que arruinado y desesperado tuvo que recurrir a sus últimos ahorros para producir de forma precaria sus historias. María Cañas, Guillermo Peydró o Samuel Alarcón desde sus inicios se postularon como cineastas fuera de la industria. También otras autoras, como creadoras como Mercedes Álvarez, que comenzaron como documentalistas tradicionales pronto devinieron en ensayistas¹⁰.

Todos los nuevos ensayistas audiovisuales se reconocen o se denominan así mismo como operadores de los Lumière. Algo tiene de verdad esta idea. El nuevo cineasta es una especie de aventurero que no tiene más equipo que así mismo. Como los primeros camarógrafos del cine, los creadores actuales deben enfrentarse ellos solo con el hecho de filmar, con el hecho de encontrarse con lo real.

6. Conclusión, un nuevo espectáculo: el yo

Francis Ford Coppola comentaba en *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (*Corazones en tinieblas*, Fax Bahr, George Hickenlooper, Eleanor Coppola, 1991) que el cine solo sería un arte cuando un niño con talento pudiera hacer una película. Para el director de *The Godfather* (*El padrino*, 1972) el cine únicamente alcanzaría su valor máximo de expresión cuando surgiese un Mozart, capaz de rodar largometrajes con pocos recursos y edad. Hoy estamos más cerca que nunca ante la posibilidad del advenimiento de ese Mozart cinematográfico.

La nueva tecnología y las nuevas formas del ensayo, permiten ahora que los directores se alejen de la verosimilitud para centrarse, solo en ellos mismo. Este nuevo espectáculo, el ensayo audiovisual, ya no necesita de salas de cine, ni de grandes teatros, ni de multitudes de espectadores, tampoco recurre a la vieja tecnología cinematográfica costosa y compleja, sino solo se requiere de cineastas dispuestos a rodar, o grabar, con pequeñas cámaras, con sus propios móviles (o recopilando y manipulando imágenes que circulan en la red) y de individuos que consumen estos productos en soledad.

El espectáculo ya no es una narración verosímil dirigida a una multitud (de ciudadanos), sino el diario de un yo (individuo) que será consumido, casi seguro, por otra persona (individuo) de forma solitaria. El nuevo espectáculo se basa en un tema central: el yo.

error de una representación en crisis". En ALFETO, J. C. Y DELTELL, L. (Editores): *El efecto Phi. 14 ensayos sobre la imagen fotográfica y cinematográfica*. Madrid: Modernito books. pp. 187- 200.

¹⁰ ARQUERO BLANCO, I. y DELTELL, L. (2017), "El ensayo audiovisual como metodología de la crisis. Visitando *Mercado de futuros* (Mercedes Álvarez, 2010)". En EGUIZÁBAL, R. (Editor). *Metodologías 3*. Madrid: Fragua, 2017. pp. 62-82.

7. Referencias bibliográficas

- ARQUERO BLANCO, I. y DELTELL, L. (2017): “El ensayo audiovisual como metodología de la crisis. Visitando *Mercado de futuros* (Mercedes Álvarez, 2010)”. En EGUIZÁBAL, R. (Editor). *Metodologías 3*. Madrid: Fragua, 2017. pp. 62-82.
- ARQUERO BLANCO, I. y DELTELL, L. (2017): “*La Morte Rouge*: Ensayo error de una representación en crisis”. En ALFEO, J. C. Y DELTELL, L. (Editores): *El efecto Phi. 14 ensayos sobre la imagen fotográfica y cinematográfica*. Madrid: Modernito books. pp. 187- 200.
- ARQUERO BLANCO, I. y DELTELL, L. (2016): “Prueba de metodología para una fotografía encontrada: «Cristales rotos», de Víctor Erice”.
- EGUIZÁBAL, R. (Editor). *Metodologías 2*. Madrid: Fragua. pp. 31-50.
- BAUMAN, Z. (2009): *El arte de la vida. De la vida como obra de arte*. Barcelona: Paidós.
- CATALÀ, J. M. (2014): *Estética del Ensayo. La forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia: PUV.
- DELTELL, L., CLEMENTE MEDIAVILLA, J. y GARCÍA FERNÁNDEZ, EMILIO C. (2016): “Cambio de rumbo. Percepción del cine español en la temporada 2014”. *Pensar la Publicidad. Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias*, Vol. 10. pp. 77-89.
- DELTELL, L. y GARCÍA-FERNÁNDEZ, E. C. (2013): “La promoción fílmica en el universo digital. Hacia el ocaso de la exhibición cinematográfica en España”. *Historia y Comunicación Social*. pp. 203-2017.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, E. C. (2015): *Marca e identidad del cine español: proyección nacional e internacional (1980-2014)*. Madrid: Fragua.
- MONTAIGNE, M. (2007): *Ensayos*. Barcelona: Acantilado.
- SAVATER, F. (2009): *El arte de ensayar. Pensadores imprescindibles del siglo XX*. Madrid: Galaxia Gutenberg y Círculo de lectores.

Películas citadas

- Casablanca* (*Casablanca*, Michael Curtiz, 1942).
- Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* (*Corazones en tinieblas*, Fax Bahr, George Hickenlooper, Eleanor Coppola, 1991).
- The Godfather* (*El padrino*, Francis Ford Coppola, 1972).

LA CONCIENCIA DEL TIEMPO EN *NUOVO CINEMA PARADISO* (1988) DE GIUSEPPE TORNATORE

Antonio Díaz Lucena

tonidiaz00@hotmail.com

Resumen

Nos acercaremos a la importancia que pensamos que tiene el cine en nuestra civilización desde el que pensamos es el parámetro que mejor lo define: el tiempo. La conciencia del tiempo, nuestra certidumbre sobre el ayer, el ahora y el mañana, es un elemento característico del ser humano y, posiblemente, aquello que ha fecundado nuestra cultura. Asimismo, las Artes, —y especialmente la cinematografía— nos han ayudado a representary reflexionar sobre nuestras dos grandes preocupaciones: la idea del tiempo en su relación con el presente y el pasado, en la que podemos detectar el protagonismo de la memoria y el recuerdo como lucha contra el tiempo. De igual manera, la relación entre el presente y el futuro donde observamos la importancia de conceptos como la utopía individual, las visiones o creencias en el mañana, que proyectan mayor luz sobre nuestro destino. Analizaremos la representación de la relación presente-pasado y presente-futuro en el discurso cinematográfico *Nuovo Cinema Paradiso* (1988) de Giuseppe Tornatore.

Palabras clave: Conciencia del tiempo, Cinema Paradiso, memoria, Prometeo, análisis textual.

1. Introducción

Los recurrentes *flash backs* (entre otros efectos) que hallamos en este film de análisis han dirigido toda la atención hacia una lectura del pasado; en concreto, hacia el sentimiento de la nostalgia¹. Pensamos que este hecho ha podido oscurecer una posible interpretación más apropiada sobre la dialéctica que subyace en el texto entre el presente y el pasado, pero también, entre el presente y el futuro.

¹ HOPE, William (2006): *Giuseppe Tornatore: Emotion, Cognition, Cinema*. Ed. Cambridge Scholars Press, Newcastle.

Sin lugar a dudas, la conciencia sobre el tiempo ha sido una de nuestras grandes preocupaciones desde el hombre primitivo hasta nuestros días. Asimismo, también podríamos apuntar que nuestra lucha utópica contra el tiempo nos ha permitido ser más conscientes de nuestra finitud y, por lo tanto, del acecho inexorable de la muerte. Hemos intentado paliar nuestra inseguridad mediante el deseo de construcción de muros que pudieran sostener el paso del tiempo; o, incluso, a través de la creación de empresas focalizadas en la posible extinción de nuestro anunciado fin. Esencialmente, esta reflexión sobre nuestra existencia se ha consagrado como un tema capital. Rafael Argullol apunta en esta dirección afirmando que esta introspección podría dividirse en dos fuerzas; en dos preocupaciones ancestrales²: nuestra relación entre el presente y el pasado y entre el presente y el futuro.

Por un lado, en la primera reflexión, la memoria parece revelar un tiempo primordial donde refugiarnos frente al horror de la *moira*. El hombre, en tanto asume la conciencia del tiempo, —y siguiendo con la reflexión de Argullol— entiende una doble dimensión de la memoria: “*como organismo de esa conciencia del tiempo y como escenario de lucha contra ella*”³. Desde la Antigüedad hasta nuestros días hemos intentado crear un tejido simbólico que nos permita albergarla ilusión de poner diques al paso del tiempo, ejemplarmente mediante las Artes. Por otro lado, en nuestra relación presente y futuro, nos embarcamos en una dimensión prometeica⁴ asociándonos con la técnica con el propósito de reducir el grado de incertidumbre que se cierne sobre el mañana. En este caso, siempre buscando trascender nuestros límites. Primordialmente, en esta segunda reflexión, en la actualidad, se observa el resurgimiento del concepto de utopía. Pero, una utopía que ha dejado de ser inocente⁵ como ha puesto de manifiesto Sloterdijk. El alemán argumenta que: *la utopía es precisamente, esa función autohipnótica, a través de la cual el individuo moderno, y sobre todo el grupo moderno, reencuentra una motivación, una fuerza motivadora universal*⁶. La dimensión prometeica que se inserta en nuestra relación entre presente y futuro necesita de la acción para avanzar. Y, el alimento de esa acción, no cabe duda que se trata de nuestra motivación personal. Sloterdijk arguye que en el arte reside la energía que necesitamos para luchar contra la fatiga⁷ que nos debilita y nos impide mirar hacia el futuro.

² ARGULLOL, Rafael. (03/12/2009): ¿Renunciar a la espera? *El Boomeran(g) | Blog literario en español*. Recuperado de <http://www.elboomeran.com/blog/2/rafael-argullol/etiqueta/prometeo/>

³ ARGULLOL, Rafael; MISHRA, Vidya Nivas (2004): *Del Ganges al Mediterráneo: un diálogo entre las culturas de India y Europa*. Ed. Siruela, Madrid.

⁴ ARGULLOL, Rafael. (03/12/2009): Op. Cit.

⁵ SLOTERDIJK, Peter (2000): Entrevista con Fabrice Zimmer publicada en *Magazine Littéraire* (2000, mayo): “La utopía ha perdido su inocencia”. Recuperado de <http://www.alcoberro.info/V1/sloterdijk.htm>

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

Observamos que estas dos preocupaciones ancestrales que hemos enunciado son escenificadas en este film que nos ocupa y que analizaremos a continuación.

2. Análisis de *Nuovo Cinema Paradiso* (1988) de Giuseppe Tornatore

El pueblo siciliano de Giancaldo



Foto 1

El primer fotograma de Giancaldo nos sitúa espacialmente en una localización cercana al mar. Probablemente media mañana, donde el sol comienza a elevarse golpeando con beligerancia la masa de agua. Su reflejo tiñe el cuadro de blanco, sólo cortado por una barandilla con una jardinera en el medio que genera oscuridad por el contraluz.

Podemos apreciar un mar tranquilo y en calma que parece formular la idea de una superficie blanca.



Foto 2

Foto 3

Blanca como el trozo de cortina que se introduce en la imagen, agitada por la brisa marina. Si nos adentramos en la simbología del mar, es posible hallar muchas significaciones, como: plenitud, inmensidad, vida y muerte, madre, mediador, desierto marino, etc. Muchas facetas se le atribuyen pero especialmente nos llama la atención el efecto que produce su contemplación: introspección. Esta acción posibilita la proyección de uno mismo sobre el espejo que representa el mar: el inicio del viaje interior. De esta manera, nos encontramos en este primer fotograma con una declaración de intenciones: nos adentramos en la proyección de una proyección.

Hecho que parece reforzarse con la tonalidad crepuscular de los títulos que inaugura este ejercicio metacinematográfico que abordamos.

Totó: el protagonista

Conocemos a Totó (Savatore di Vita) mediante el escorzo de su pequeña cabeza que se excinde con las sombras del fondo.



Foto 4

El ángulo se abre y advertimos que es monaguillo y que en plena homilía cae dormido. Siguiendo los gestos del padre Adelfio, intuimos que éste es su estado ordinario durante el rito.



Foto 5

Foto 6

La primera vez que vemos al niño con los ojos abiertos se está despojando de los hábitos. Está dando explicaciones al párroco sobre el porqué de su somnolencia. Según argumenta Totó, su debilidad física es producto de no alimentarse correctamente por la escasez de recursos económicos en casa. Su padre fue a combatir en la II GM y no regresó. La madre saca adelante a las dos criaturas: su hermana pequeña y a él.



Foto 7

Asimismo, sí podríamos afirmar que la religión no parece conmoverle demasiado si la comparamos con el efecto que produce el cine en él.

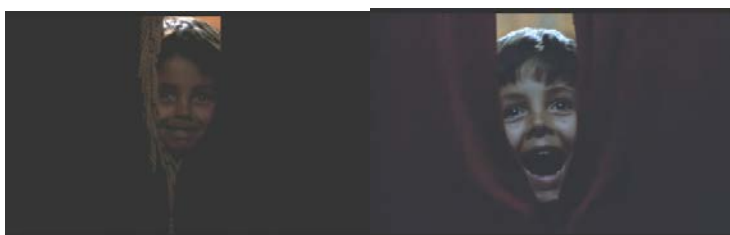


Foto 8

Foto 9

Justo después de la homilía, se cuela en el pase de la censura que el padre Adelfio realiza en solitario. Sus ojos se salen de las órbitas y su boca expresa goce.



Foto 6

Foto 9

La cinematografía, el lenguaje audiovisual, en comparación con las lecturassagradas recitadas porel párraco, parece trasladarle a un buen lugar; un espacio de juego y construcción simbólica como vemos en f10 y f11 jugando con los fotogramas del film *La diligencia* de John Ford repitiendo frases de John Wayne.



Foto 10

Foto 11

Padre Adelfio

Es la autoridad espiritual de Giancaldo. Adelfio utiliza a Totó como monaguillo para no perderse durante la homilía. El clérigo también es el encargado de la administración económica de la sala de cine y de su censura. De esta manera, se erige como responsable de decidir amputar aquellas escenas que él considera impropias.



Foto 12

Foto 13

Alfredo, el proyccionista: la figura prometeica

Alfredo ejecuta la censura del padre Adelfio. Su presentación ofrece mucha información sobre su carácter.



Foto 14

Foto 15

Foto 16

El clérigo llega a la sala de cine y grita su nombre. Alfredo se asoma por el ventanuco de la cabina de proyección. A primera vista podemos advertir que parece hallarse dentro del cuerpo de un león. Recordemos que se relaciona al león con la luz por su color y, de igual modo, ha sido símbolo protector por su fuerza y su nobleza. En este caso, observamos que, la proyección, el haz de luz, sale por su boca y, es Alfredo, el gestor de todo el proceso técnico. Día, noche y festivos, la vida de Alfredo transcurre confinada en la pequeña cabina de proyección. Como la figura del león, impertérrita en la sala de cine.

Castigo y liberación de Alfredo

Durante la proyección del film de Mario Mattoli, *I pompieri di Viggiù* (1949) (*los bomberos de Viggiù*), con la actuación del gran Antonio di Curtis (Totó), irónicamente, arde en llamas la cabina de proyección.



Foto 17

Foto 18

La secuencia comienza con la superación del aforo de la sala. Muchos vecinos del pueblo se quedaron a las puertas sin poder ver el film. Alfredo, en un gesto de gran generosidad por influencia de Totó, —saltándose las normas— desvía parte del haz de luz del proyector hacia una de las viviendas de pared blanca de la plaza de Giancaldo.



Foto 19

Con esta acción, ofrece gratuitamente la proyección del film al pueblo. Alfredo les da la luz. En este sentido, este hecho adquiere una dimensión prometeica no exenta de un castigo repentino como veremos. El fuego se inicia en la cabina de proyección quedando Alfredo atrapado en ella.



Foto 20

Foto 21

El pequeño Totó, a pesar de su edad, sube por las escaleras de metal y arrastra a Alfredo, inconsciente y herido, fuera del alcance del fuego. Las importantes quemaduras le hacen perder los ojos.



Foto 22

El infortunio de Alfredo se torna en liberación de su misión: ser el encargado de la proyección del cine. Y, aunque pierde la vista en el accidente, él mismo, confiensa a Salvatore *ver* incluso más que antes:

ALFREDO

Ahora que he perdido mi vista veo más.
Veo todo lo que antes no veía.
Por ejemplo, en este momento el film está
fuera de foco. ¡Mira a ver!



Foto 23

La liberación de Alfredo parece haberle abierto los ojos siendo capaz de predecir/ver el futuro. Él mismo revela el porvenir a Salvatore y lucha por liberarle de su presente y de los vínculos con el pueblo de Giancaldo.

La devoción y dedicación de Alfredo nos indica su capacidad para el sacrificio. El personaje de Alfredo se convierte en el protector y maestro de Totó.

La relación entre el presente y pasado

Si nos adentramos en esta reflexión que presenta el film hallamos lo siguiente: a raíz de la llamada de la madre de Totó anunciando la muerte de Alfredo, Salvatore inicia su viaje al pasado: recuerda. Comienza el flash back.



Foto 24

Foto 25

Giancaldo es un pueblo siciliano de costa en el que sus habitantes parecen mantener una estrategia de remanencia en el recuerdo, de pasividad. Parecen aferrarse a la memoria de tiempos mejores como lucha contra el paso del tiempo. Una acción que nos recuerda a la *metáfora de la sala de espera*⁸ de Heiner Müller donde se suspira por la llegada de un mesías que actúe y cambie la situación por ellos. Se destierra la acción directa para cambiar las cosas en detrimento de una espera sin fin.

Por ejemplo, observamos este hecho en el personaje de la madre de Totó. Cuando regresa Salvatore a Giancaldo despues de decadas sin aparecer, su madre le asegura que sabía que volvería. Ella se encuentra tejiendo en el sofá de su casa cuando suena el timbre de la puerta. Totó acaba de llegar. María se levanta y se dirige a la entrada.



Foto 37

Foto 38

⁸MÜLLER, Heiner; HOET, Jan (1992). "Insights into the Process of Production: A Conversation", *Documenta IX*, Vol.I. Ed. Cantz, Stuttgart, 1992, p. 96-97.



Foto 39

La lana se engancha en su vestido y deshilacha la pieza que tejía a medida que ella avanza por el pasillo. María despliega el hilo por toda la casa hasta la puerta de la entrada donde se encuentra con su hijo. Esta secuencia nos recuerda al mito de Ariadna que ofreció a Teseo un ovillo para salir del laberinto. En este caso, la madre hace de cicerone, y ayuda a su hijo a regresar al pasado. Un pasado laberíntico y complicado que se presenta ante los ojos de Totó gracias a su madre.



Foto 26

Lo primero que hace María es enseñar el cuarto a Totó, donde todo su pasado material ha sido almacenado y se encuentra en excelente estado de conservación. Los ojos de Salvatore al entrar en su habitación así lo demuestran.



Foto 27

Ella nunca perdió la esperanza, nunca le olvidó, pero su actitud expresa conformidad, como también la del resto de los habitantes de Giancaldo.

El pueblo no ha cambiado tanto desde la marcha de Salvatore. Hecho que podemos corroborar revisando los personajes que conocimos cuando el cineasta era adolescente y aquellos que observamos en el entierro de Alfredo y la demolición de Nuovo Cinema Paradiso. Asimismo, Salvatore confiesa esta sensación a su madre: *“parece como si nunca me hubiera ido”*.



Foto 28

El desierto crece

En la última conversación que Salvatore mantiene con Alfredo frente al mar, el último fotograma de esa secuencia (f29) predice el futuro que le espera al pueblo.

El crepúsculo ilumina los últimos minutos de un cementerio de anclas donde no vemos agua por ninguna parte. Solo una esplanada árida repleta de metal oxidado. Los pueblos costeros cada año van perdiendo más pescadores debido a la tecnología y los nuevos hábitos alimentarios. Se reducen las oportunidades de desarrollo económico en Giancaldo.



Foto 29

Alfredo insta a Salvatore a salir de esta “*tierra maldita*”. Es consciente de que esta tierra no es para Totó y hace todo lo posible para que no regrese más. En su despedida, explícitamente y con tono serio, espeta:

ALFREDO

No regreses más, no pienses en nosotros
 No escribas, no cedas ante la nostalgia.
 ¡Olvídanos!

El proyeccionista está convencido de que para avanzar debe de sacrificar algo. Ese algo, en este caso, es su presente en Giancaldo. Un presente que se dibuja, bajo su mirada, como algo pernicioso, como ponzoña: “*una tierra maldita*”. Una tierra que parece tornarse árida impregnando de polvo y arena todo el pueblo y a su gente.

Como anunció Nietzsche: *el desierto crece* en Occidente por la expansión del nihilismo. Pensamiento que a posteriori Heidegger matizó argumentando que: “*la desertización no es un simple cubrir de arena. La desertización es el rápido curso de la expulsión de Mnemosine*”⁹. Recordemos que Mnemosine es la Titánide que personifica la memoria.



Foto 30



Foto 31

⁹ HEIDEGGER, Martin (2008): Op. Cit., p. 28.

Quizás nos deberíamos preguntar ¿no es un ejemplo de esta desertización la demolición del cine? ¿La destrucción de la difusión del arte?

En la conversación de Salvatore con Spa, —el último dueño del cine— se reflexiona sobre ello:

SPA

Hace seis años que cerramos. Nadie venía.

Tú sabes mejor que yo que, la crisis, la televisión, videos...

El negocio del cine es un sueño.

Spa ha sentenciado: “*la industria del cine es un sueño*”. En Giancaldo pocos parecen soñar y luchar por sus sueños, sino que, permanecen en un pasado que lentamente parece ir cubriéndose de arena.

Segunda reflexión: la relación entre presente y futuro

La relación entre el presente y el futuro en el film casi por completo la protagoniza Salvatore en tanto que parece ser el único que sueña y lucha por sus sueños.



Foto 10

Foto 11

Instruido e impulsado por Alfredo, Salvatore desde muy joven miraba al pasado y al futuro desde el arte de la técnica cinematográfica creando sus propios films.



Foto 32

Foto 33

Su motivación le guiaba hacia la acción soñando por un porvenir mediante la cinematografía. La curiosidad y el deseo por saber más guiaron sus pasos hacia adelante.

Podemos comparar la forma de pensar de Elena, su gran amor, con la de Salvatore. Elena sigue la línea de pensamiento de Giancaldo evidenciando fatiga y deseo de vivir en el pasado. Sin embargo, en Salvatore, apreciamos apetito por querer continuar su historia en un presente-futuro:

SALVATORE

Elena, quizás en el futuro podríamos...

ELENA

No, Salvatore...No hay futuro.

Solo hay pasado. El encuentro de anoche solo fue un sueño,
un bonito sueño.

Nunca lo hicimos cuando éramos más jóvenes, ¿recuerdas?
Habiéndolo hecho ya, no creo que pueda haber mejor final.

SALVATORE

Nunca estaré de acuerdo contigo. Nunca, Elena.

Totó busca una unión entre su pasado y su futuro, entre sus recuerdos y la posibilidad de crear un porvenir. Sin embargo, Elena da por finalizada su historia de amor inacabada a la que denomina como un bonito sueño que debe permanecer en el pasado. Volvemos a toparnos con la palabra *sueño* en el film. Y todo apunta a que el significado de “*sueño*” en este contexto nos dirige hacia el concepto clásico de utopía como sueño, como imagen imposible. Salvatore ha demostrado en su existencia que ha utilizado el cine como creación utópica elevando diques contra el paso del tiempo. El arte ha permitido a Salvatore salir de la fatiga diaria¹⁰ y motivarse para seguir luchando por sus sueños. De ahí que responda a Elena, que: “*nunca estaré de acuerdo contigo*”. Se puede luchar si uno realmente lo desea, pero para ello, uno debe verlo/sentirlo primero: tener la capacidad de proyectarse en el futuro.

El sacrificio

A lo largo del film observamos la historia de la lata que contiene un film de Alfredo.

¹⁰ SLOTERDIJK, Peter (2000): Op. Cit.



Foto 34

Su viuda se la entrega a Salvatore antes de irse de Giancaldo en este último viaje al pueblo. Totó cuando llega a Roma lo primero que hace es proyectarla.



Foto 35



Foto 36

Sabemos lo que se esconde en ella. Son los fotogramas de todas las escenas de besos que el párraco censuró y Alfredo conservó uno por uno. Salvatore se emociona viendo este trabajo. Imaginamos que ahora entiende más la razón de su conspiración para sacarle de Giancaldo, pero sobre todo, el sufrimiento de su maestro, año tras año, confinado en ese espacio pequeño, haciendo aquello que se le encomendaba. Salvatore se conmueve ante la recompensa que porta el sacrificio de Alfredo: la creación de una obra de arte donde Alfredo sobrevive al paso del tiempo. Una colección de besos amputados y secretamente acaudalados durante todos esos años esperando ser revelados, porque juntos, cuentan la historia de lo que fue su vida.

Tanto Totó como Alfredo, han tenido que sacrificar algo para obtener su utopía personal: salir de Giancaldo física o mentalmente. Los dos han depositado su confianza en la creación cinematográfica para conseguir sus propósitos.

3. Conclusión

Las dos preocupaciones sobre la conciencia del tiempo esgrimidas en la introducción de este análisis confluyen en este texto individualmente y, por tanto, se presentan de manera improductiva. Esta situación ha generado un aislamiento de los

personajes en el pasado-presente o en el presente-futuro. La única solución posible se hallaba en encontrar una dialéctica, un punto de entendimiento y reconciliación que Salvatore ha sabido *reconocer*. Gracias al apoyo de su madre, Totó se ha reconciliado con su pasado formulando de nuevo una dialéctica entre su pasado-presente-futuro.

El cine como creación artística ha permitido a Totó mirar hacia adelante, encender la llama de su utopía individual, y salir de un espacio sin futuro, donde los suspiros por los tiempos pretéritos, —siempre mejores—han plantado la semilla de la destrucción que porta el olvido metaforizado por la aridez y el polvo.

Este texto no solo nos ha concedido la posibilidad de realizar una lectura sobre el pasado, como muchos autores han afirmado, sino también, profundizar en la importancia que tiene luchar por una utopía personal. Asimismo, ha sido la creación cinematográfica, su mirada prometeica y fecunda, aquello que ha permitido y permite, vislumbrar un mañana; soñar con la esperanza.

4. Bibliografía

- HOPE, William (2006): *Giuseppe Tornatore: Emotion, Cognition, Cinema*. Ed. Cambridge Scholars Press, Newcastle.
- ARGULLOL, Rafael. (03/12/2009): ¿Renunciar a la espera? *El Boomeran(g) | Blog literario en español*. Recuperado de <http://www.elboomeran.com/blog/2/rafael-argullo/etiqueta/prometeo/>
- ARGULLOL, Rafael; MISHRA, Vidya Nivas (2004): *Del Ganges al Mediterráneo: un diálogo entre las culturas de India y Europa*. Ed. Siruela, Madrid.
- SLOTEDIJK, Peter (2000): Entrevista con Fabrice Zimmer publicada en *Magazine Littéraire* (2000, mayo): “La utopía ha perdido su inocencia”. Recuperado de <http://www.alcoberro.info/V1/sloterdijk.htm>
- HEIDEGGER, Martin (2008): *¿Qué significa pensar?* Ed. Trotta, Madrid.
- MÜLLER, Heiner; HOET, Jan (1992): “Insights into the Process of Production: A Conversation”, *Documenta IX*, Vol.I. Ed. Cantz, Stuttgart, 1992.

JOHN RUSKIN Y LA «LECTURA» DE LA PINTURA PRERRAFaelISTA EN UNA ESCENA DE *EFFIE GRAY* (RICHARD LAXTON, 2014)

Francisco Javier Domínguez Burrieza

Universidad de Valladolid

Resumen

John Ruskin como intelectual, escritor, sociólogo, dibujante y, sobre todo, crítico de arte que influyó, decisivamente, en la configuración del gusto victoriano. John Everett Millais, uno de los pintores ingleses más reconocidos de la segunda mitad del siglo XIX. Effie Gray, esposa de Ruskin entre 1847 y 1854 y de Millais entre 1855 y 1896. La comunicación demuestra cómo a través de una escena de la película *Effie Gray* (Richard Laxton, 2014), con un calculado juego de composición y elección de planos, vistas de cámara, colores, banda sonora, literatura, filosofía y pinturas de Millais, de Charles Allston Collins y de William Holman Hunt se presenta y reflexiona sobre el gusto académico de la época, los principios estéticos prerrafaelistas y cómo pudo ser, desde el punto de vista de los sentimientos y los hechos, el histórico escándalo amoroso protagonizado por Ruskin, Gray y Millais.

Palabras clave: John Ruskin, Effie Gray, John Everett Millais, pintura prerrafaelista, Richard Laxton

Introducción

En Gran Bretaña, mediado el siglo XIX, tiempo en el que desde el punto de vista estético reinaba la pintura académica, como un jarro de agua fría para esta surgía la Hermandad Prerrafaelita. A esto debemos unir otros condicionantes de la época, caso del gusto victoriano y, sobre todo, la figura de John Ruskin. Este último como intelectual, escritor, sociólogo, dibujante y fundamentalmente como crítico de arte e influencia esencial en el gusto victoriano.

Ruskin, en sus días como estudiante en Oxford, conoció a una pequeña niña escocesa de doce años, Eufemia Gray, que en esos momentos vivía en la casa donde

el abuelo de Ruskin se había suicidado. En 1841, cuando este contaba con veintiún años, escribió una fábula que dedicó a Eufemia: *El rey del río de oro*. A Ruskin pudo deslumbrarle la belleza de la joven, o tal vez el hecho de que siendo niño tampoco pudo relacionarse con otros de su misma edad, consecuencia de la sobreprotección ejercida siempre por sus padres. Así que, empezando su etapa adulta, pudo haberse encaprichado de la niña. De hecho, es bien conocida la opinión del historiador del Arte Kenneth Clark, que en *Ruskin today* (1964) afirmó que el esteta inglés tenía una «noción infantil de feminidad, mitad gatito, mitad reina de las hadas, y cuando la confrontaba con la realidad retrocedía horrorizado»¹. En efecto, esta idea, más o menos cierta, precisamente es uno de los ejes que vertebran la narración de *Effie Gray* (Richard Laxton, 2014)².

La historia que desarrolla la película ya ha sido contada en numerosas ocasiones de diferentes maneras y utilizando varios formatos. El tortuoso matrimonio entre John Ruskin y Effie Gray y la ruptura de este, con sus posibles motivaciones. Es más, el primero falleció en 1900, y tan solo dos años después se estrenaba una película titulada *El amor de John Ruskin*, cuyo argumento giraba en torno al triángulo amoroso Ruskin, Gray y John Everett Millais. Menciono ahora al pintor prerrafaelista porque finalmente Gray, ya divorciada de Ruskin, contrajo matrimonio con él, uno de los máximos representantes de la escuela pictórica que apadrinó y defendió a ultranza el pensador inglés. Como digo, novelas, óperas, series de televisión y varias obras teatrales, como la estrenada en 1999 en Broadway, *La Condesa*, que dio pie a que su autor, Gregory Murphy, demandase a la guionista de *Effie Gray*, Emma Thompson, por plagio. Y es que lo acontecido entre estos tres personajes históricos se convirtió en uno de los mayores cotilleos de época victoriana, dañando la reputación de Ruskin que, según Kennet Clark, nunca volvió a ser aceptado en el reducido círculo intelectual de la sociedad londinense³.

La película se centra en el tiempo en que Ruskin y Gray fueron matrimonio (1847 – 1854). Evidentemente se trata de una ficción basada en hechos reales, en algunos casos muy bien documentados. En este sentido, y pese a que cada medio artístico posee su propio lenguaje, la forma de narrar algunas escenas de la película en ocasiones recuerda el trabajo de lectura y análisis iconográfico de una pintura prerrafaelista. Sin embargo, aquí parto de una premisa obvia: la lectura interpretativa. En octubre de 2014, en Valladolid, el director de cine Mario Brenta afirmaba que algo importante en sus películas era lo que las imágenes pudieran significar o transmitir al espectador. Es posible que ese significado no coincida con el propósito

¹ «He had a boyish notion of femininity, half kitten, half fairy queen, and when confronted with the real thing he shrank back in horror». CLARK, K. (1967): *Ruskin today*, London, Penguin Books, 6.

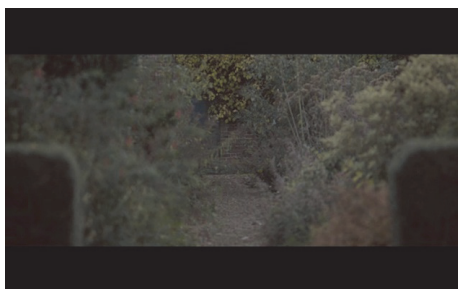
² *Effie Gray* (Richard Laxton). Reino Unido: Sovereign Films (DVD distribuido en España por Universal Home Entertainment), 2014. El copyright de las imágenes pertenece a sus respectivos autores y/o productoras/distribuidoras.

³ Clark, op. cit., 7.

del director⁴, o inconscientemente quizá sí. Teniendo en cuenta esto justifico mi lectura interpretativa.

Presentación de los personajes: Effie Gray y John Ruskin

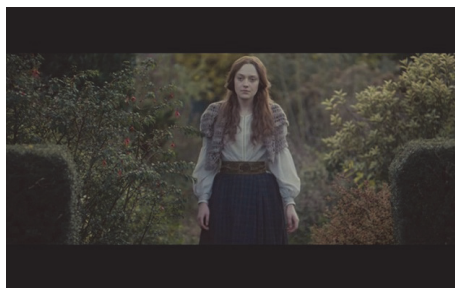
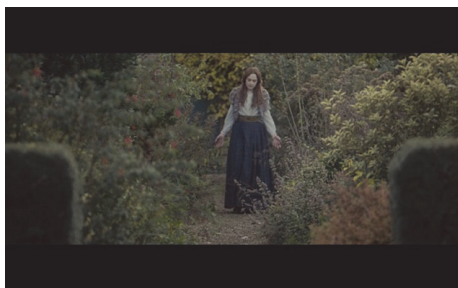
Los precréditos de *Effie Gray* se presentan en un único plano (F1, F2, F3 y F4): un precioso jardín, con un camino cuyo punto de origen, en brusca y pequeña curva, nos es desconocido. En él, y desde el fondo, surge la figura de una joven que se dirige hacia nosotros, los espectadores, ya enfilando un camino recto que no parece tener fin, salvo nuestra alma. Mientras, una melancólica voz en *off*, la de ese mismo personaje, nos lee su propio pensamiento, el inicio de su historia. Se trata de casi un minuto y medio donde el diálogo y la voz están perfectamente acompasados por la evocadora música compuesta por Paul Cantelon. En ese tiempo se nos presenta a una joven pensativa, soñadora, romántica, que camina hacia nosotros para que su alma se funda con la nuestra, para persuadirnos. Esos son algunos de los recursos trabajados en la película para que desde un primer momento, en tan solo unos segundos, nos identifiquemos irremediabilmente con el personaje, con su soledad, su fragilidad, su belleza en comunión con la Naturaleza que le rodea: «Los jardines de las reinas». Según Ruskin, en su obra *Sésamo y Lirios*, y concretamente en *Lirios*, la conferencia pronunciada el 14 de diciembre de 1864 en Manchester, los jardines de las reinas se identificarían con la autoridad real que poseen las mujeres: su poder. Ruskin afirma que este dominaría «no sobre sus hogares simplemente, sino sobre todo cuanto caiga bajo su esfera»⁵. Como podemos comprobar, el poder de las reinas sería inmenso. Ruskin llama entonces a ese territorio y estado de poder de las mujeres «los jardines de las reinas».



(Figs. 1 y 2)

⁴ Mesa redonda «La Realidad y el Cine (a propósito de Ipótesi Cinema)». *Jornadas de Cine Realidad. Ermanno Olmi más vivo que nunca* (celebradas en Valladolid, del 20 al 22 de octubre de 2014, y dirigidas por Mercedes Miguel Borrás.

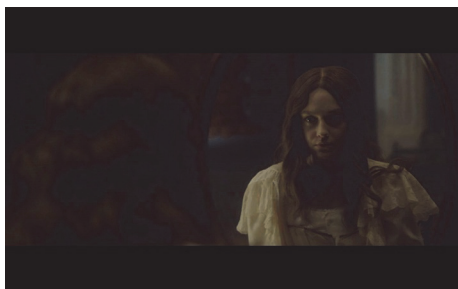
⁵ RUSKIN, J. y PROUST, M. (2003): *Sésamo y Lirios. Y Sobre la lectura*, Valencia, Universitat de València, 143.



(Figs. 3 y 4)

En el plano, un jardín metafórico de lirios, tiene lugar el estrangulamiento de la personalidad de Gray, de su poder de reina. Los parterres que vemos en primer plano se convierten en muros infranqueables. El responsable no es otro que Ruskin, incluyendo todo lo que él es: sus padres, su trabajo, su forma de vida, su personalidad o la sociedad que le rodea. Todos son elementos importantes en la narración. Ruskin amaba esa Naturaleza primigenia, ese jardín de lirios, el poder de esa reina, pero quizá nunca pudo ni supo cómo dominar ese poder que tanto le atraía. Años más tarde Ruskin acusó a sus padres de haber arruinado su vida, de haber recibido «una educación de convento», como podremos «leer» más adelante en una de las pinturas prerrafaelistas que dan sentido al film: «[...] me criasteis afeminadamente [...], frustrasteis en mí el auténtico fuego de la pasión y la vida»⁶.

Desde un primer momento la imagen en pantalla de Gray es prerrafaelista (F5). Fotografías de Julia Margaret Cameron o pinturas de Dante Gabriel Rossetti son buenos ejemplos de ello. En todo caso, la realidad de Eufemia Gray seguramente fue otra, tal y como podemos comprobar a través de fotografías (algunas de ellas conservadas en la *National Portrait Gallery*) o el propio retrato pictórico que de ella realizó Thomas Richmond en 1851.



(Fig. 5)

⁶ «The two terrific mistakes which Mama and you involuntarily fell into were the exact reverse *in both* ways – you fed me effeminately and luxuriously to that extent that I actually now could not travel in rough countries without taking a cook with me! – but you thwarted me in all the earnest fire of passion and life». TYAS COOK, E. (1911): *The life of John Ruskin (1860 – 1900), II*, London, G. Allen & Company, 66. Extracto de una carta escrita por John Ruskin a su padre el 16 de diciembre de 1863. Según Tyas Cook, quizás las palabras de Ruskin hacia su padre no serían del todo sinceras. De hecho, señala que «[...] Ruskin's pen was much more bitter than his tongue» (Ibid., 66).

En *Sésamo y Lirios* Ruskin nos muestra que para él la «Educación» sería hacernos mejores integramente. Esa integridad implicaría multitud de esferas: Arte, Literatura, Ciencia, Compasión, el trato con la Naturaleza, las relaciones personales, etc. En la película, Ruskin no consigue alcanzar la «perfecta educación». Fallaría en algo tan importante para él como son las «relaciones personales». De esta forma, el matrimonio de Ruskin y Gray es un auténtico desastre⁷. El primero se encaprichó de una niña de doce años y a través de una relación epistolar ambos se enamoraron. Pasados los años contrajeron matrimonio, siendo entonces cuando, ahora ya en la película, somos testigos de una escena interesante. Tras la ceremonia, marido y mujer se dirigen, en tren, a la mansión de los Ruskin, en Londres (F6, F7, F8, F9, F10 y F11).

G: «¿Sabes qué he advertido?»

R: «...»

G: «Esta es la primera vez que estamos a solas»



(Fig. 6)



(Fig. 7)



(Fig. 8)



(Fig. 9)

⁷ El propio Ruskin, en *Praeterita*, ya señalaba que esa era una de sus debilidades: «In blaming myself, as often I have done, and may have occasion to do again, for my want of affection to other people, I must also express continually, as I think back about it, more and more wonder that ever anybody had any affection for me» (Ruskin, op. cit., 344).



(Fig. 10)



(Fig. 11)

Gray intenta acercarse tiernamente a su marido, tratando de dominar la situación, esas «relaciones personales». Así, pretende forjar una relación más íntima. El silencio de Ruskin transmite expectación ante una posible confesión intelectual por parte de su mujer. Al carecer de ella, con rostro serio y fijando la mirada en su compañera, se levantará y retirará con delicadeza un mechón de cabello que cubriría una pequeña parte de su rostro. Ese gesto permite que la luz penetre al interior del vagón para definir un rostro suave, tierno y bello para Ruskin, que lo único que pronuncia, una vez que otorga el brochazo final a su obra, es la palabra «¡perfecto!». Estamos, por tanto, ante un «espejismo estético»: la belleza del rostro de Gray.



(Fig. 12)

La noche del 10 de abril de 1848, Ruskin vio por primera vez un desnudo integral real, el de su mujer. Ruskin se horrorizó; desapareció, por completo, ese «espejismo estético». Esto mismo también está representado en el film (F12). Más adelante, históricamente, Ruskin llegó a admitir que el vello púbico de su mujer le resultaba repulsivo, originándose así el rechazo a Gray. Jamás se consumó el matrimonio, motivo por el cual también sabemos que el recurso de anulación del mismo se resolvió a favor de la demandante. Ruskin quizá pensase que el desnudo de una mujer era exactamente igual que lo que él había visto, estudiado y amado en el Arte. Buen ejemplo de ello es *Alegoría del triunfo de Venus* (Agnolo Bronzino, 1540-1550) o *Venus recreándose con el amor y la música* (Tiziano, hacia 1555). En los desnudos femeninos siempre se omitía el vello púbico. Pocos años después de que Ruskin y Gray se separaran ni el propio Manet, en 1863, se atrevió a mostrar el

pubis de la prostituta en su *Olimpia*. Pero tres años más tarde, en 1866, Gustave Courbet sorprende con *El origen del mundo*⁸. Independientemente del destino de esta pintura, lo que hay que tener en cuenta es que, hasta entonces, la aceptación del desnudo artístico giraba en torno a la ingravidez, la espiritualidad y la limpieza. Al contrario, el desnudo real posee la faceta física y carnal. En Ruskin identificamos miedo a lo desconocido y rechazo de aquello que no conocía y que contravenía su idea formada del desnudo, aquella idea de belleza que tanta perfección había alcanzado en el vagón de tren.

Para Ruskin, las mujeres que aparecen en las obras de Shakespeare serían perfectas y, por tanto, carecerían de defectos. Llegó a afirmar que todas fueron «[...] concebidas bajo el tipo más altamente heroico de la humanidad». Tan solo sería débil Ofelia: «Y lo es porque no ayuda a Hamlet en el momento crítico, y porque no es, y porque por su naturaleza no puede ser, una guía cuando él la necesita en mayor medida»⁹. Esta reflexión continuamente hace referencia al matrimonio entre Ruskin y Gray en el film, y quizá también en la realidad. ¿Cuál pudo ser, entonces, el ideal de mujer para Ruskin? Su madre fue una mujer que no solo «ayudó» a su marido sino también a su hijo, al que acabó sobreprotegiéndole. En Ruskin, entonces, pudo crearse un complejo de Edipo que favoreciera la forja de un ideal de mujer que se enfrentaría con la atemorizante realidad sensible.

En el film, el crítico de Arte intenta que su mujer mimetice el modo de actuar de su madre. Ama su poder, su jardín de reina.

G: «¿Qué vamos a hacer? ¿Qué hacen los matrimonios?».

R: «No tengo la menor idea. Ahora debería trabajar, querida».

G: «Me sentaré aquí a leer».

R: «Te va a resultar muy aburrido. ¿Por qué no buscas a mamá y la ayudas en el jardín?».

Como en los precréditos, Gray se adentra en un jardín, ahora el de su suegra, esta vez por un camino flanqueado por plantas de hojas espinosas. En el lugar más bello y protegido se encuentra la madre de Ruskin, cuidando bellas rosas rojas y no dejando, en ningún momento, que su nuera tenga oportunidad de acercarse a su «poder», a aquella relación de «amor» con su hijo (F13 y F14).

G: «John me ha dicho que la ayude».

M: «¿A mí? Oh, no, no. No permito que nadie toque mis rosas y John lo sabe».

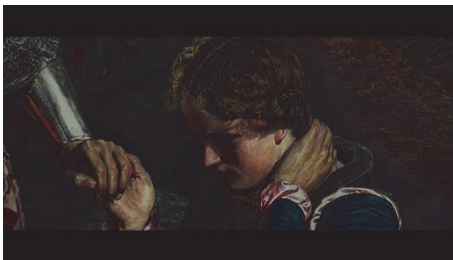
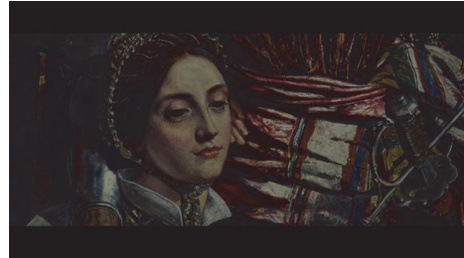
⁸ Sobre la representación del pubis en el Arte puede consultarse GÓMEZ GÓMEZ, A. y PAREJO JIMÉNEZ, N. (2005): «La fotografía del pubis natural al pubis rasurado. Variaciones sobre una misma forma», en AMADOR CARRETERO, P., ROBLEDANO ARILLO, J. y RUIZ FRANCO, R. (eds.) *Terceras Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*, Madrid, Universidad Carlos III, 173-181.

⁹ Ruskin y Proust, op. cit., 146.



(Figs. 13 y 14)

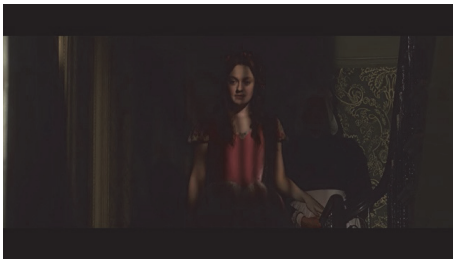
Como he señalado, la Hermandad Prerrafaelita tuvo el apoyo de Ruskin, y en una secuencia del film esa unión entre vida y pintura, concatenando planos de obras pictóricas prerrafaelistas con otros que desarrollan la acción dramática nos permite realizar una lectura de todo lo que subyace en el interior de los personajes. La secuencia se inicia con los primeros planos de los rostros de Valentín, Silvia y Proteo (Ruskin, Gray y Millais) en *Valentín rescatando a Silvia de Proteo* (William Holman Hunt, 1850-1851) (F15, F16 y F17). Por tanto, el origen revela el desenlace. En una de las escenas vemos a Ruskin sentado en su mesa de trabajo, reflexionando, al tiempo que nos alerta de las dudas que alberga sobre la conveniencia del camino estético tomado por sus protegidos (F18).



(Figs. 15, 16, 17 y 18)

R: «Señor, creo que estos jóvenes artistas están en un período crítico de su carrera. En un punto de inflexión a partir del cual podrán o bien hundirse en la nada o bien adquirir cierta excelencia. El camino dependerá del carácter de las críticas que sus obras tendrán que soportar».

En la siguiente escena, las dudas rápidamente se despejan a favor de los jóvenes artistas. El desencadenante es el reconocimiento de la belleza de Gray bajando las escaleras camino de una cena con académicos de Bellas Artes y algunos de los artistas protegidos por Ruskin (F19, F20, F21, F22). Padre, madre e hijo se alinean contemplando la «pintura» en la que se convierte la figura de Gray. La madre emite una sutil desaprobación, al tiempo que esta es frenada por su marido, dejando, por una vez, la responsabilidad de decidir a su hijo. La fuerza del colorido del vestido de Gray, como si el de una pintura prerrafaelista se tratase, es una revelación para Ruskin. Las dudas sobre sus pupilos desaparecen en ese preciso instante, al tiempo que con rotunda certeza sabe que Gray nunca será suya. Sus ideas ahora están claras, como también Gray, que, según desciende, sale momentáneamente de la penumbra y de su encierro vital representado por la proyección sobre su rostro y la pared de las sombras de los balaustres de la escalera, para quedar, finalmente, iluminada por completo. Es el desenlace de la metafórica simbiosis entre la realidad sensible y la imagen prerrafaelista de Gray, acusada de una fuerte dependencia de las fotografías de Julia Margaret Cameron a su sobrina, Julia Jackson, en la reconstrucción cinematográfica de lo que pudo haber sucedido la noche del 10 de abril de 1848. De ahí que, en la escalera, tras esa mirada de revelación y comprensión, en el siguiente plano, que da inicio a una nueva escena, la cámara lentamente descubra el busto de *Ofelia* (F23). Para Ruskin, definitivamente Gray ha muerto, al mismo tiempo que nace un apoyo incondicional a la nueva generación de artistas. Desde el punto de vista estético, la visión de Gray bajando las escaleras oculta la realidad sensible. En definitiva, aquello que había defendido Ruskin como crítico de Arte acaba siendo rechazado. No acepta la fealdad, pese a que sí hace lo propio con su representación pictórica, dado que forma parte de la Naturaleza tal y como la vemos. Esto mismo queda claro cuando, en el film, Ruskin arenga a los jóvenes artistas (F24).



(Fig. 19)



(Fig. 20)



(Fig. 21)



(Fig. 22)



(Fig. 23)



(Fig. 24)

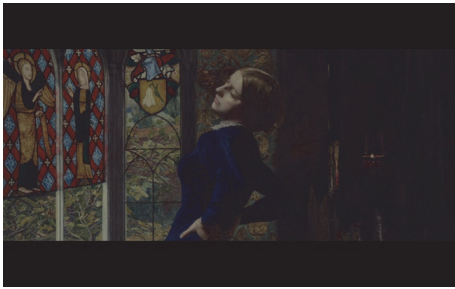
R: «La Naturaleza debe gobernar los trazos de sus pinceles. Solo representando a la Naturaleza tal y como es, sin seleccionar y sin despreciar nada, se revela la verdad de Dios. En resumen, señores, pinten lo que ven, dibujen lo que ven».

Lectura interpretativa de una escena “prerrafaelista”

Como he señalado, el detalle del busto de *Ofelia* es el inicio de una nueva escena, la más interesante y densa del film, donde se desarrollan las consecuencias propiciadas por la revelación anterior de Ruskin. El calculado juego de composición y elección de planos, vistas de cámara, colores, banda sonora (diálogos y música), literatura, filosofía y, sobre todo, pinturas de Millais, de Charles Allston Collins y de William Holman Hunt muestran una visión particular de la relación entre Gray, Ruskin y Millais; el pasado y el futuro de esta narración histórica y cinematográfica.

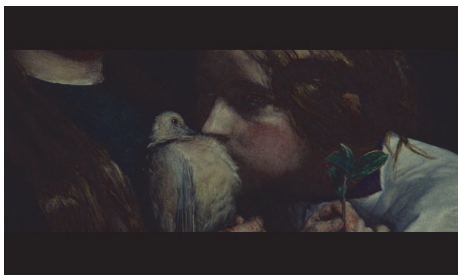
De la misma forma que Ruskin rechaza a Ofelia como mujer también hace lo propio con su esposa. En la pintura (Millais, 1851-1852) podemos entender la propia muerte de Gray como mujer. *Ofelia* se sitúa entre flores: pensamientos (símbolo del amor no correspondido), violetas (la fidelidad, que en este caso mantiene Gray el tiempo que dura el matrimonio con Ruskin), ortigas (el dolor), margaritas (la inocencia), ojos de perdiz (la tristeza) o no me olvides y amapolas (la muerte, en este caso como mujer Gray). La continuación a *Ofelia* es la visualización de un primer plano de *Mariana* (Millais, 1850-1851) (F25). Si Ofelia es un personaje shakesperiano, Mariana se inspira en un poema de Tenyson que, a su vez, en cierto

modo, se inspira en otra obra de Shakespeare, *Medida por medida* (1603-1604). Mariana es una mujer que espera a su prometido, a Angelo. Sin embargo, este va a rechazarla cuando ella pierde su dote. Mariana, por tanto, es una mujer frustrada sexualmente que espera el regreso de su prometido. Gray se ha casado, pero realmente no se ha consumado el matrimonio. Así que se encuentra en la misma situación de limbo que Mariana, con la misma frustración. En esa espera nadie duda de que Gray pueda encontrarse con la tentación sexual. Así, en la pintura de Millais vemos cómo en una de las vidrieras hay un casco con un cuerno de diablo, un símbolo fálico, sobre una flor, el galanto o campanilla de invierno. Esta flor simboliza la pureza de la virgen, en este caso de la virginidad de Gray y la tentación que sobre ella va a caer: Millais.



(Fig.25)

Los dos siguientes planos corresponden a las visiones parciales, como el resto, de una pintura que da un paso más en la historia vital de Gray: *El retorno de la paloma al Arca* (Millais, 1851) (F26 y F27). A partir de aquí, se cuenta una historia que ya no aparece en el film y que es continuación de lo que sucedió históricamente. La paloma es símbolo del Espíritu Santo que fecunda a la Virgen María, a la virgen Eufemia Gray. La paloma también simboliza el erotismo, es decir, la relación entre Gray y el pintor Millais. San Juan de la Cruz menciona la escena del regreso de la paloma al Arca de Noé como el regreso del Alma a Dios, y esto, claro está, agrada a Dios. Es decir, hablamos entonces de la reconducción al buen camino de Gray: un matrimonio no consumado y que, por lo tanto, se anula para conducir a un matrimonio consumado, con Millais, y que sirva para fecundar y dar a luz a ocho hijos. En esta escena, Ruskin afirma que la pintura prerrafaelista agrada a Dios. Por tanto, debemos pensar que el regreso de la paloma es el regreso del Alma a Dios y Ruskin no puede contravenir los deseos de Dios. Así que es una situación, la de la anulación del matrimonio y la unión de Gray con Millais, que el propio Ruskin debe y acaba por aceptar.

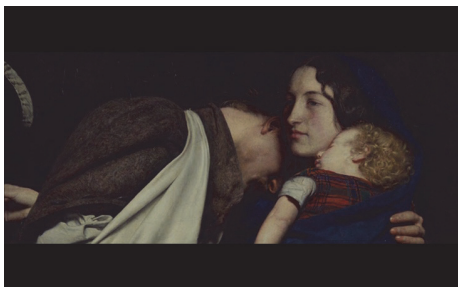


(Fig. 26)



(Fig. 27)

De nuevo, recuerdo la anterior reflexión de Brenta. Así, quizá el hecho de que *Effie Gray* no incluyera, por ejemplo, *El taller del carpintero* (1850), una de las obras más importantes de Millais, tenga sentido si se ha querido llevar a cabo una selección absolutamente discriminada de obras pictóricas que pudieran servir para narrar. De esta forma, el espectador podría leer y analizar, con detenimiento, de igual manera que se enfrenta a una pintura prerrafaelista, el film.



(Fig. 28)

A los planos de *El retorno de la paloma al arca* le sigue el de *La orden de liberación* (Millais, 1853), que se nos muestra a través de un travelling de presentación progresiva, desde los pies de los personajes hasta que descubrimos los rostros (F28). En esta obra vemos la unión íntima y eterna de un hombre y una mujer. Como digo, la cámara avanza hasta descubrir el rostro de los enamorados, del matrimonio ya con un hijo. El soldado entrega a su mujer la orden de liberación tras estar en la cárcel. Si extrapolamos esta idea, el documento podría ser aquel que finalmente liberase a Gray de Ruskin con la anulación del matrimonio y la consumación, ahora sí, de otro verdadero, demostrándolo con un hijo. En la pintura, incluso el rostro del hombre se parece al de Millais, que, además, casualmente es un *highlander*, un habitante de las tierras altas de Escocia, como Gray. El rostro de la mujer es el de la propia Eufemia, que posó como modelo para Millais. En la obra, la pareja tiene un niño, pero esto no deja de ser un deseo, puesto que no será hasta años más tarde cuando puedan convertirse en marido y mujer. Por si albergásemos dudas, el niño sostiene una flor, con algunos pétalos que ya han caído al suelo. Es la promesa

de Millais a su amada de que él le dará todo lo que ella anhela, empezando por consumir el matrimonio, desvirgando, así, la flor que todavía es Gray.

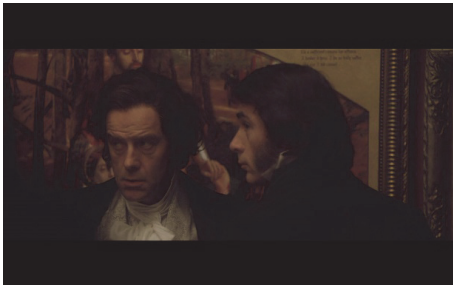
Tras estos planos que muestran detalles de pinturas prerrafaelistas, casi todos ellos, no por casualidad, de Millais, ficticiamente reclamando la atención de su gran amor, y revelándole una historia pasada y futura, surge la voz del actor que interpreta a Millais: «Estamos intentando encontrar una verdad» (F29). Y precisamente eso, con la explicación de estas pinturas y su relación con Ruskin y Gray en el film es lo que yo puedo ver: la verdad. El propio Ruskin, segundos después señala que «el propósito del Arte sería revelar la verdad». De hecho, sabemos que históricamente él acabó por aceptar su mal comportamiento, por lo tanto aceptó la verdad. El siguiente plano es el rostro de Gray, y justo detrás de ella, *Mariana* (F30). Después la cámara gira para mostrarnos a Ruskin, y detrás de él *Valentín rescatando a Silvia de Proteo* (F31).



(Fig. 29)



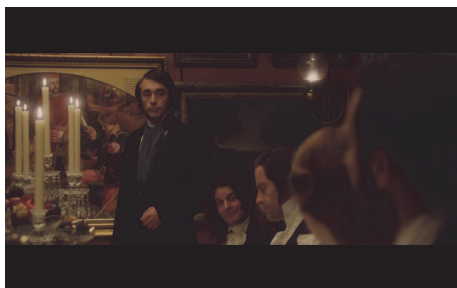
(Fig. 30)



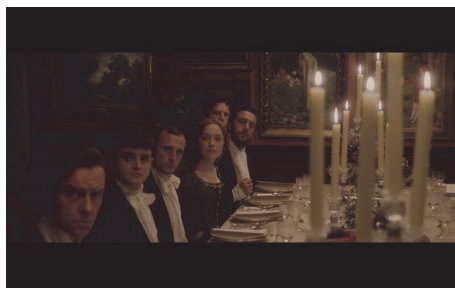
(Fig. 31)

De nuevo, Shakespeare, porque *Valentín rescatando a Silvia de Proteo* se basa en la comedia *Los dos hidalgos de Verona* (1623). Dos amigos que luchan por el amor de una mujer. El novio cede su prometida a su amigo, como si se tratase de mercancía, con un solo objetivo: mantener la amistad entre ambos (Valentín y Proteo; Ruskin y Millais). Algo todavía más interesante de este argumento, con bastantes similitudes con la realidad y lo que narra el film, es que en la obra de Shakespeare existe un tercer hombre, Lanza, el criado de Proteo, un personaje cómico. Este, a su vez, encuentra el amor en una mujer, y cuando habla sobre ella con Relámpago, el criado de Valentín, admite todos los defectos de su amada, de la misma manera que

Millais acepta los de Gray, algo que no había hecho Ruskin, por ejemplo, con su vello púbico. En la conversación entre los criados se llega a decir que la amada de Lanza «tiene más defectos que cabellos», a lo que Lanza, que está enamorado, responde «eso es monstruoso y me agradaría que no fuera así». Es decir, que cuanto más cabello mejor. Esto mismo resulta tragicómico; el pelo considerado como algo bello y bueno, todo lo contrario que para Ruskin. La tragicomedia se completa cuando Ruskin afirma delante de la pintura inspirada en la obra de Shakespeare que los pintores como Millais pertenecen «a la escuela de Arte más noble que el mundo ha producido en 300 años» (F32). Y mientras Ruskin afirma esto mismo junto a la luz de la verdad, la luz de las velas, la cámara nos muestra a Gray, también poseedora de la verdad (F33), aun no siendo consciente todavía de ello. A la derecha de las velas otra vez vemos una obra de Millais, *La hija del leñador* (1850-1851), inspirada en un poema de Coventry Patmore. A la izquierda, *Pensamientos de convento* (Charles Allston Collins, 1851). ¿Cuál es la verdad para Gray? ¿Cuál es la verdad de su vida? ¿El amor no correspondido entre la hija de un leñador, una niña pobre como lo había sido Gray, y el hijo de un hacendado, supongamos Ruskin? En el poema de Patmore, los personajes, siendo niños, mantendrían un sentimiento de amistad. En su adolescencia se enamoraron, pero no pudieron terminar en matrimonio debido a la diferencia de rango social entre ambos. Esa diferencia también la vemos entre Gray y Ruskin, y aunque se casan el matrimonio jamás se consumó. Por eso, aunque sea solo por un instante, nos adentramos en la mente de Gray, que quizá reflexione sobre algo similar a lo que podemos ver en *Pensamientos de convento*. Según Ruskin, «la verdad agrada a Dios». Definitivamente, la verdad de Gray es esa flor impoluta que sostiene la monja entre sus manos, con todos sus pétalos, y que la monja, Gray, observa con total concentración. Es su virginidad, ¿esa es la verdad que agrada a Dios? Quizá no, al menos hay lugar para la duda. Por eso, con la otra mano la monja toma con cierta desgana la Biblia. El tiempo se va y la monja se ve reflejada en el agua de un estanque. Este reflejo puede recordarnos al Génesis, capítulo 1, versículos 27 y 28: «Dios creó al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó, macho y hembra los creó. Y Dios los bendijo diciendo: sed prolíficos y multiplicaos». Ese es el pensamiento que atormenta a Gray: un «pensamiento de convento».



(Fig. 32)



(Fig. 33)

Referencias bibliográficas:

CLARK, K. (1967): *Ruskin today*, London, Penguin Books.

Effie Gray (Richard Laxton). Reino Unido: Sovereign Films (DVD distribuido en España por Universal Home Entertainment), 2014.

GÓMEZ GÓMEZ, A. y PAREJO JIMÉNEZ, N. (2005): «La fotografía del pubis natural al pubis rasurado. Variaciones sobre una misma forma», en AMADOR CARRETERO, P., ROBLEDANO ARILLO, J. y RUIZ FRANCO, R. (eds.) *Terceras Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología*, Madrid, Universidad Carlos III, 173-181.

RUSKIN, J. (1907): *Praeterita, II*, London, George Allen.

RUSKIN, J. y PROUST, M. (2003): *Sésamo y Lirios. Y Sobre la lectura*, Valencia, Universitat de València, 2003.

TYAS COOK, E. (1911): *The life of John Ruskin (1860 – 1900), II*, London, G. Allen & Company.

EL DESCUBRIMIENTO DEL VALOR DOCUMENTAL DEL CINE

Prof. Dr. Rubén Domínguez-Delgado
Prof. Dra. María-Ángeles López-Hernández

Universidad de Sevilla
rdd@us.es, alhernan@us.es

Resumen

Hacemos un estudio de dos textos muy importantes en la historia del cine y de la documentación fílmica y audiovisual: *Une Nouvelle Source de l'Histoire*¹ y *La Photographie Animée, ce qu'elle Est, ce qu'elle Doit Être*.² Ambos fueron publicados en 1898 en París por el fotógrafo polaco Boleslaw Matuszewski, una figura poco conocida en la historia del cine, pero que jugaría un papel fundamental en la preservación de este y su conversión en patrimonio documental.

Palabras clave: Documentación Fílmica / Documentación Audiovisual / Archivos Fílmicos / Filmotecas / Patrimonio cinematográfico

1. Introducción y objetivos

La gran mayoría de los manuales sobre historia del cine apuntan al 28 de diciembre de 1895 como la fecha en la que nace el cine, con la primera representación pública del filme de los hermanos Lumière *Salida de los obreros de la fábrica*³ sobre una pantalla del *Salon Indien* del *Grand Café* del Boulevard des Capucines de París.

¹ MATUSZEWSKI, Boleslaw (1898a). *Une Nouvelle Source de l'Histoire* [Una nueva fuente de la historia]. París, 1898. En URL: <https://archive.org/details/unenouvellesourc00matu>

² MATUSZEWSKI, Boleslaw (1898b). *La Photographie Animée, ce qu'elle Est, ce qu'elle Doit Être* [La fotografía animada: lo que es, lo que debe ser]. París: Impr. Noizette et Cie, 88 p. En: MAZARACKI, Magdalena (ed.) (2006). *Boleslas Matuszewski. Écrits Cinématographiques*. París: Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma/Cinémathèque Française, 2006.

³ *La sortie de l'usine Lumière à Lyon (La salida de los obreros de la fábrica)*, Auguste Marie Louis Nicolas Lumière y Louis Jean Lumière). Francia: Lumière, 1895.

En aquel momento, y en sus primeros años, el cine se percibía como una barraca de feria. No obstante, tan solo casi tres años después de su nacimiento, el fotógrafo polaco Boleslaw Matuszewski tuvo la capacidad de ver en aquella atracción de feria, sin ningún valor más allá del comercial, el gran valor documental e histórico que adquiriría posteriormente el nuevo invento.

Boleslaw Matuszewski nació en Pińczów (Polonia) en 1856. Hijo de un traductor de francés que le dio una formación avanzada en esta lengua, se marchó a estudiar a París en los años ochenta del siglo XIX, donde fue fotógrafo y cineasta activo y miembro de la sociedad fotográfica *Lux*, además de trabajar para la compañía *Lumière*. En 1895 volvería a su país natal para abrir en Varsovia junto con su hermano Zygmunt un estudio fotográfico (*Paryska Fotografia Lux - Sigismond & Co.*). Dos años más tarde, aceptaría ser el fotógrafo y camarógrafo oficial del zar ruso Nicolás II, realizando para él un trabajo que le marcaría.



Imagen 1 – Boleslaw Matuszewski

Y es que la pionera percepción del valor documental de las imágenes en movimiento de Matuszewski le llegaría al polaco a raíz de un curioso incidente por el cual unas imágenes captadas en 1897 por él mismo con una cámara Lumière en plena visita a Petersburgo del Presidente de la República francesa Félix Faure adquirieron una gran importancia diplomática al servirle a la nación francesa para rechazar, con pruebas audiovisuales fundamentadas, unas acusaciones dirigidas contra su protocolo y según las cuales el presidente francés habría olvidado descubrirse ante la bandera rusa al desembarcar. Con las imágenes grabadas por Matuszewski, Francia logró

demostrar la malevolencia del extranjero, concretamente de Otto Von Bismarck, el mentiroso acusador, quien había sido hasta unos años antes canciller de Alemania.

Un año después de este hecho, en 1898, el polaco publicaría dos textos con los que sembraría la semilla que germinaría, treinta y cinco años después, en la creación de las primeras filmotecas; dos textos que constituyen hoy el origen de la documentación fílmica: “Una nueva fuente de la historia” y “La fotografía animada, lo que es, lo que debe ser”.

Son estos dos textos los que, como objetivo central de esta investigación, analizaremos en este trabajo, reivindicando su importancia en la historia del cine y la necesidad de ser rescatados en unos tiempos actuales de cierto pesimismo en materia de preservación fílmica.

2. Una nueva fuente de la historia

El 25 de marzo de 1898 Boleslaw Matuszewski publicó en París el folleto titulado *Una nueva fuente de la historia (Une nouvelle source de l'histoire)*⁴, que enviaría a diarios, altezas reales, académicos, embajadores y universitarios para intentar conseguir que tomaran conciencia acerca del “*interés documental*” de algunas acciones y espectáculos en forma de imágenes en movimiento, concretamente de aquellas que representan “*las escenas de la vida pública y nacional*” y no aquellas “*simplemente recreativas, fantásticas o escenas de vida curiosas*”⁵.

En este primer texto, expresaba el polaco que “*la prueba cinematográfica (...) hace alzarse y caminar a los muertos y a los ausentes. Esa simple cinta de celuloide constituye, no solamente un documento histórico, sino una parcela de la historia*”.⁶

Pero Matuszewski va aún más allá y, dado el interés de este tipo de documentos o “*fuentes quizás privilegiadas de la historia*”, cree conveniente y necesaria la creación de un “*museo o depósito cinematográfico*” en París, proporcionando a los documentos fílmicos “*la misma autoridad, la misma existencia oficial, el mismo acceso que otros archivos ya conocidos*”⁷.

⁴ MATUSZEWSKI, Boleslaw (1898a). *Une Nouvelle Source de l'Histoire* [folleto]. París. En URL: <https://archive.org/details/unenouvellesourc00matu>

⁵ *Ibíd.*, 7.

⁶ *Ibíd.*, 9.

⁷ *Ídem.*

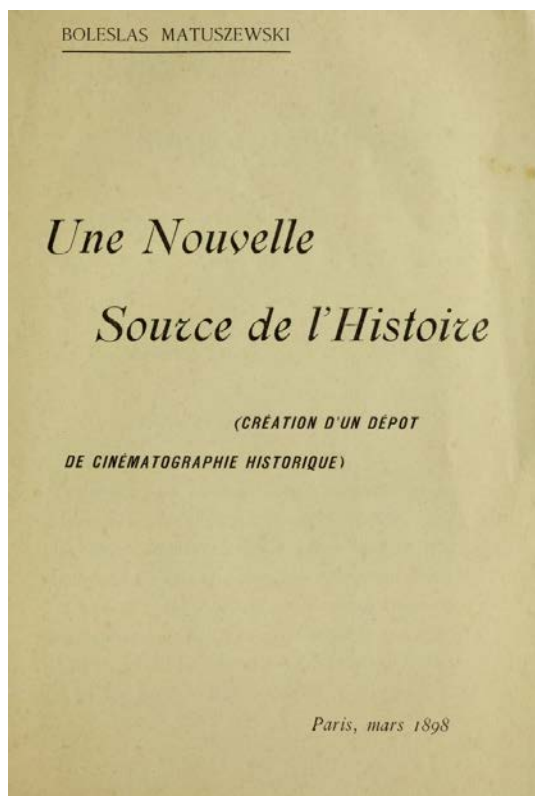


Imagen 2 – *Une nouvelle source de l'histoire*

Es la primera vez en la historia del cine, y tan solo casi tres años después de su nacimiento, en la que se hace referencia por primera vez a la necesidad de crear instituciones que garanticen la preservación de las películas (de los documentos fílmicos) como material histórico que forma parte del patrimonio cultural de la humanidad.

Incluso llega a visualizar el polaco el futuro archivo, apuntando los recursos humanos y materiales necesarios, sus posibles ubicaciones (“*bien la Biblioteca Nacional, bien la del Instituto, o en los Archivos, o en el Museo de versailles*”), lo que puede verse como una clara y relativamente temprana equiparación del cine a las otras artes conservadas), así como la autoridad que se responsabilizará de él (“*una de las Academias que se ocupan de la historia*”).

Por último, también hace alusión Matuszewski al proceso documental y a las diferentes tareas a las que se someterán los documentos fílmicos en este nuevo archivo que él vislumbra: una selección a cargo de un comité competente una vez aprecie su valor histórico, una catalogación de los rollos negativos aceptados, y un acceso del público únicamente a algunos positivos bajo unas condiciones establecidas por el mismo comité.

3. La fotografía animada, lo que es, lo que debe ser

Unos meses más tarde, Matuszewski prosigue con su preocupación y elabora al respecto un estudio aún más pormenorizado titulado *La photographie animée, ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*⁸ (*La fotografía animada, lo que es, lo que debe ser*), publicado también en 1898.

En él, abre las puertas del futuro archivo fílmico que vislumbró meses antes a otras funciones más allá de la puramente histórica (como la formativa o militar), ya que prevé la creación de: un “depósito cinematográfico industrial”, adscrito a *Artes y Oficios* y a la *Escuela Central*, un “depósito de filmes militares”, administrado por el Ministerio de la Guerra, y un “depósito de la cinematografía médica”⁹.

Además, hace hincapié ahora en la utilidad que podría tener también la conservación de aquellas imágenes acerca de las “*costumbres locales (...), cinematografía de familia (...), investigaciones policiales (...), la danza y el arte del comediante (...)* - o - *la música sinfónica y los directores de orquesta*”¹⁰, manifestando siempre, frente a los filmes documentales (únicos con ese *valor documental* para él) una clara animadversión por la ficción (frente al documental), esto es, por “*todo cuanto fuese pura diversión y no presentase el carácter particular de utilidad de que se ocupa*”¹¹ - puede que en esto se equivocase Matuszewski, ya que más adelante se demostrará el gran valor documental y cultural que tiene también el cine de ficción.

Por otro lado, destaca en el texto la importancia que tiene para Matuszewski que el archivo (*museo* o *depósito cinematográfico*) y las colecciones especializadas (a las que denomina *depósitos cinematográficos parciales*) tengan sobre todo un carácter público (por lo que hace continuas referencias al Estado y a sus instituciones) y oficial, para otorgarles así una mayor confianza y profesionalización.

En su completo estudio, Matuszewski hace también alusión a la noción del depósito legal, proponiendo que, al igual que algunos ejemplares impresos se someten a él, debe ser obligatorio para los documentos fílmicos.

Por último, apunta también, con detalle, la importancia de la accesibilidad del público a todas las colecciones (con la excepción de los filmes militares), previendo proyecciones así como la publicación de un periódico de tirada europea para favorecer la creación de este tipo de depósitos oficiales, o sentando las bases de una política

⁸ MATUSZEWSKI, Boleslaw (1898b). *La Photographie Animée, ce qu'elle Est, ce qu'elle Doit Être*. Paris: Impr. Noizette et Cie, 88 p. [Reimprimido en facsímile en: MAZARACKI, Magdalena (ed.). *Boleslas Matuszewski. Écrits Cinématographiques*. París: Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma/Cinémathèque Française, 2006].

⁹ *Ibid.*, 14-26.

¹⁰ *Ibid.*, 40-53.

¹¹ *Ibid.*, 57.

de “donaciones voluntarias, legados, intercambios y compras”¹², dejando siempre bien clara la prioridad que debe darse, ante todo, en este tipo de archivos a los negativos de las películas, que se conservarían “cerrados y sellados en estuches etiquetados”.¹³

4. Tras los textos de Matuszewski: del auge de los años 30 al preocupante descuido actual

En definitiva, de estos dos escritos de Matuszewski podemos extraer fundamentalmente que es la primera vez en la historia del cine, a poco más de dos años desde su nacimiento, en la que se hace referencia a una noción de archivo fílmico muy aproximada a la que tenemos en la actualidad, sentándose con ellos las bases de la disciplina de la documentación fílmica y de la audiovisual.

Pero, claro está, que el hecho de que el polaco visualizase esta idea y la propagase a los cuatro vientos no significa que se materializase de inmediato, lo que no le cogería de sorpresa, puesto que él mismo era pesimista con la pronta aplicación de su proyecto al poner en duda que esa industria naciente se preocupase de la investigación histórica y la conservación cultural:

*«La fuerza de la inercia es una fuerza y para vencerla hay que desplegar los más considerables esfuerzos. No me hago ilusiones sobre la rápida ejecución de mi proyecto. No me imagino que las academias, los museos, las bibliotecas, los depósitos de archivos, los ministerios o las administraciones se apresuren a organizarse para formar colecciones de cinematografías documentales. La cosa se hará, pero su puesta en marcha será, como de costumbre, lenta y penosa».*¹⁴

Al proyecto redactado por Matuszewski seguirán algunos otros similares en los que se reivindicquen instituciones que preserven los documentos fílmicos - entre los que podemos destacar las aportaciones, en las primeras dos décadas del siglo XX, de un trinomio parisino integrado por Henri Turot, Émile Massard y Victor Perrot -; iniciativas que chocarán siempre frontalmente con el obstáculo del desinterés o la incapacidad para materializarlos por parte de la industria cinematográfica (con un interés principalmente lucrativo por el documento fílmico) y de los poderes públicos, los únicos con los medios y el poder suficientes, por entonces, para llevar dichos proyectos a cabo.

¹² *Ibíd.*, 58.

¹³ *Ibíd.*, 57.

¹⁴ *Ibíd.*, 60-61.

Pero, mientras tanto, se van produciendo oleadas de destrucción que van mermando considerablemente el patrimonio fílmico a lo largo de la historia del cine, destacando principalmente dos: una en 1920, en la que se estima que se pierde el 80% del cine producido entre 1895 y 1915, y otra a inicios de los años treinta del siglo XX, en la cual se estima que se acaba con más del 75% del cine producido entre 1919 y 1929 en algunos países como Italia o Estados Unidos.¹⁵ Además, cabe añadir a estas pérdidas las destrucciones ordinarias de filmes, en las que casi siempre se han argumentado razones económicas o *técnicas*, así como las destrucciones por muerte química, fundamentalmente de los documentos con soporte de nitrato, sustancia que se descomponía inexorablemente.

No será hasta 1933 cuando se cree el primer archivo cinematográfico, tal y como lo concebía Matuszewski, en Estocolmo, treinta y cinco años después de los planteamientos del polaco y treinta y siete años después del nacimiento del cine. Precisamente en esta década de los años treinta del siglo XX se experimentará un importante auge al constituirse las primeras filmotecas: además de la ya apuntada sueca *Svenska Filmsamfundet*, abren el *Reichsfilmmarchiv* de Berlín (1934), el *National Film Archive* de Londres (1935), el *Departamento del Cine* del *Museum of Modern Art* de Nueva York (1935), la *Cinémathèque Française* de París (1936), la *Filmoteca Nacional* de México (1936) y la *Cinémathèque de Belgique* (1938).

También se crea en 1938 la *Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF)*, que coordinará a las anteriores filmotecas y a las que se seguirán constituyendo por todo el mundo en las décadas posteriores. Y en 1980 se producirá otro importante punto de inflexión en la preservación del cine gracias a la publicación por parte de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) de un texto oficial titulado *Recomendaciones para la Salvaguarda y Conservación de las Imágenes en Movimiento*¹⁶. Este documento supone el primer reconocimiento *oficial* del valor patrimonial de los documentos audiovisuales (tanto fílmicos como televisivos), ochenta y dos años después de las reivindicaciones del polaco Matuszewski, y la primera petición expresa a los Estados de actuar para salvaguardar sus producciones audiovisuales.

Sin embargo, pese a estos pasos adelante, venimos asistiendo en el presente siglo a una cierta y progresiva relajación en lo relativo a la preservación del cine. Esta preo-

¹⁵ DOMÍNGUEZ-DELGADO, Rubén y LÓPEZ-HERNÁNDEZ, María-Ángeles (2016). “La Documentación Fílmica: marco contextual histórico”, *Documentación de las Ciencias de la Información*, Volumen 36, pág. 22-23.

¹⁶ ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LA EDUCACIÓN, LA CIENCIA Y LA CULTURA (1980). “Recomendaciones para la Salvaguardia y Conservación de Imágenes en Movimiento”. En *Actas de la Conferencia General. 21ª Reunión. 23 de septiembre – 28 de octubre de 1980. Volumen 1. Resoluciones*. París: UNESCO, 167-172.

cupante situación para el cine la demuestran hechos como la creación de la *World Cinema Foundation*, promovida por el cineasta Martin Scorsese, alertado por el deterioro y pérdida del patrimonio fílmico mundial, especialmente en los países menos desarrollados, aunque también en una gran potencia como Estados Unidos, cuya producción de películas mudas ha desaparecido en un 90%.¹⁷

CULTURA

AVANCE Consulta la primera página, edición Europa, de EL PAÍS del viernes 20 de octubre »

62ª EDICIÓN DEL FESTIVAL DE CANNES

Scorsese, al rescate del cine perdido

El presidente de la World Cinema Foundation pide apoyos para recuperar títulos en peligro de desaparición - El certamen dedica un ciclo a sus hallazgos

BORJA HERMOSO

Cannes - 16 MAY 2009

Como un Indiana Jones, pero sin látigo y con gafas de pasta negra, recorre el planeta Martin Scorsese en busca del arca perdida del cine mundial. Malí, Turquía, Dubai, Egipto, Brasil, China, Estados Unidos... y por supuesto, Cannes, son las etapas de su periplo como presidente de la World Cinema Foundation, la institución que el director de *Toro salvaje* y *Uno de los nuestros* -uno de los dos o a lo sumo tres clásicos del cine en vida, para entendernos- puso en marcha hace dos años aquí mismo, en el primer festival del mundo. Su objetivo: localizar, primero, restaurar después y finalmente exhibir aquellas películas que el paso del tiempo y el empeño de la desidia se ha encargado de poner en peligro de muerte.

El 90% de las películas mudas estadounidenses ya no existen

MÁS INFORMACIÓN

El grito del monstruo de feria

Ayer, de visita en el Cannes que le aupó a la gloria en 1976 -Palma de Oro para *Taxi driver*- Scorsese lanzó una nueva llamada al rescate del cine perdido u olvidado. Aun siendo realista, aun siendo consciente de que "muchos países, en la era en que vivimos, tienen cosas mucho más importantes que hacer que preservar su

Imagen 3 – “Scorsese, al rescate del cine perdido”

Otro dato alarmante reciente es que la principal filmoteca de nuestro país, *Filmoteca Española*, ha sufrido una reducción aproximada del 60% entre el año 2010 y el año 2014.¹⁸

¹⁷ HERMOSO, Borja (2009). “Scorsese, al Rescate del Cine Perdido” [artículo periodístico]. En *El País*. Madrid: Ediciones El País S.L., 16 de mayo, pág. 38.

¹⁸ DE FONTECHA, Ramón (2014). “Un Laboratorio para Salvar el Legado del Cine” [artículo periodístico]. En *El Confidencial.com*, 12 de agosto. En URL: http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-08-12/un-laboratorio-para-salvar-el-patrimonio-cinematografico-espanol_174967/

El Confidencial

Un laboratorio para salvar el legado del cine

Filmoteca Española se ve obligada a externalizar trabajos de restauración porque el laboratorio de su nuevo edificio aún no ha sido instalado



Latas de película en la nueva sede de Filmoteca Española

Autor

Ramón de Fontecha
Contacta al autor
Tiempo de lectura 6 min

12.08.2014 – 05:00 H. - Actualizado: 12.08.2014 - 13:00H.

Ha pasado más de un año desde el fin de la construcción del Centro de Conservación y Restauración (CCR) de la Filmoteca Española y la parte principal de la institución, el laboratorio, que debía estar instalado, aún no se ha montado, tal y como ha podido saber este periódico. "Todos los equipos del edificio de la Dehesa de la Villa serán trasladados a las nuevas instalaciones, pero más adelante. Lo más importante será encontrar a gente cualificada, apenas quedan porque están desapareciendo", ha asegurado Chema Prado, director de la Filmoteca a *El confidencial*, que reconoce que la inauguración del centro se retrasa más allá de octubre. Además, ha señalado que la digitalización de los fondos está pendiente de los recursos que anualmente les sirven los Presupuestos Generales, es decir, "muy poco a poco". El mejor resultado hasta el momento son las 750 horas de NO-DO en abierto.

Imagen 4 – "Un laboratorio para salvar el legado del cine"

De este modo, el *Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales* (ICAA), organismo autónomo adscrito a la Secretaría de Estado de Cultura que planifica las políticas de apoyo al sector cinematográfico y a la producción audiovisual, concedería anualmente menos de un 10% de su presupuesto anual de casi 50 millones de euros, es decir, menos de 4 millones de euros, a la principal filmoteca de España, que cobija unos 70000 documentos cinematográficos de todo tipo, de los cuales en torno a 35000 son películas.¹⁹

Es precisamente esta preocupante tendencia negativa la que nos lleva a realizar una necesaria reflexión y llamamiento, recordando la importante, pionera y poco recono-

¹⁹ MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE (2017). "Fondos Fílmicos de la Filmoteca Española". En URL: <http://www.meecd.gob.es/cultura-meecd/areas-cultura/cine/mc/fe/fondos-filmicos.html>

cida figura de Matuszewski, sus reivindicaciones en esos dos textos de 1898 analizados en el presente estudio y sus esfuerzos por evitar la destrucción del patrimonio fílmico.

5. Conclusiones

Boleslaw Matuszewski es una figura fundamental en la documentación fílmica y en la historia del cine, ya que con la publicación en 1898 de sus textos *Une nouvelle source de l'histoire* y *La Photographie Animée, ce qu'elle Est, ce qu'elle Doit Être* contribuyó enormemente a que el cine pasara de ser considerados una mercancía que una vez usada (exhibida al público) podía desecharse, a considerarse como parte de un patrimonio documental, cultural e histórico cuya conservación tendrá una importancia vital como memoria de la Humanidad para las futuras generaciones. Es por ello que, sobre todo en estos momentos dramáticos actuales en materia de preservación del séptimo arte, sus escritos y reivindicaciones deben ser recordados.

6. Agradecimientos

Este trabajo ha sido financiado por el VI Plan Propio de Investigación de la Universidad de Sevilla.

7. Referencias bibliográficas

- BORDE, Raymond (1991): *Los Archivos Cinematográficos*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- DOMÍNGUEZ-DELGADO, Rubén y LÓPEZ-HERNÁNDEZ, María-Ángeles (2016): “La Documentación Fílmica: marco contextual histórico”, *Documentación de las Ciencias de la Información*, Volumen 36, 13-49. ISSN 0210-4210. DOI: <http://dx.doi.org/10.5209/DCIN.54408>
- DE FONTECHA, Ramón (2014): “Un Laboratorio para Salvar el Legado del Cine” [artículo periodístico]. En *El Confidencial.com*, 12 de agosto. En URL: http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-08-12/un-laboratorio-para-salvar-el-patrimonio-cinematografico-espanol_174967/
- HERMOSO, Borja (2009): “Scorsese, al Rescate del Cine Perdido” [artículo periodístico]. En *El País*. Madrid: Ediciones El País S.L., 16 de mayo, pág. 38.
- MATUSZEWSKI, Boleslaw (1898b): *La Photographie Animée, ce qu'elle Est, ce qu'elle Doit Être*. París: Impr. Noizette et Cie, 88 p. [Reimprimido en facsímil en:
- MAZARACKI, Magdalena (ed.): *Boleslas Matuszewski. Écrits Cinématographiques*. París: Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma/Cinémathèque Française, 2006].

MATUSZEWSKI, Boleslaw (1898a): *Une Nouvelle Source de l'Histoire* [folleto]. París. En URL: <https://archive.org/details/unenouvellesourc00matu>

ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LA EDUCACIÓN, LA CIENCIA Y LA CULTURA (1980): "Recomendaciones para la Salvaguardia y Conservación de Imágenes en Movimiento". En *Actas de la Conferencia General. 21ª Reunión. 23 de septiembre – 28 de octubre de 1980. Volumen 1. Resoluciones*. París: UNESCO, 167-172.

REVIRIEGO, Carlos (2016): "La agonía de las filmotecas". En *El Cultural.com*, 21 de julio. URL: <http://www.elcultural.com/blogs/to-be-continued/2016/07/la-agonia-de-las-filmotecas-1/>

LA CIUDAD DE ROMA COMO IMAGEN DE MARCA EN EL CINE: PRESENCIA Y EVOLUCIÓN EN *VACACIONES EN ROMA*, *LA DOLCE VITA* Y *LA GRAN BELLEZA*

Valeriano Durán Manso

Departamento de Marketing y Comunicación
Universidad de Cádiz
valeriano.duran@uca.es

Resumen

Roma es una de las ciudades más representadas en el cine. El desarrollo de Cinecittà y la irrupción del Neorrealismo determinaron la visión de Italia en el exterior, como se reflejó en las imágenes de la capital italiana. El interés de Hollywood por esta ciudad experimentó un notable desarrollo a principios de los cincuenta, cuando diversos filmes americanos se rodaron en sus calles. Así se constata en *Vacaciones en Roma* (1953), que fue la primera película de Hollywood que potenció las posibilidades turísticas de Roma, y en la italiana *La dolce vita* (1960), que mostró una ciudad que ya unía tradición con modernidad y decadencia. Ambas miradas han posibilitado la idea que los espectadores tienen de Roma y han influido en la construcción de su imagen de marca. Este trabajo se completa con el estudio de *La gran belleza* (2013), que, desde la mirada actual, complementa la visión de la capital presente en las anteriores.

Palabras clave: Roma, imagen de marca, historia del cine, Hollywood, cine italiano

1. Introducción

Partiendo de la idea de que *la percepción que tenemos de una ciudad es la que nos han ofrecido las imágenes cinematográficas que la han reinterpretado y guardamos en nuestra memoria* (Camarero Gómez, 2013, 14), resulta necesario poner en valor el papel que ejerce el cine en la proyección de los espacios urbanos. Desde los orígenes

del cinematógrafo, fueron numerosos los operadores de los hermanos Lumière que se dedicaron a viajar por el mundo para tomar vistas de distintas urbes. De esta manera, París, Londres, Berlín, Nueva York, Roma o Río de Janeiro –por citar algunas de las más emblemáticas por su patrimonio artístico–, se hicieron muy reconocibles para los espectadores con sólo percibir alguno de sus monumentos principales en la pantalla. Por ello, se puede afirmar que *tan grande ha sido su influencia sobre los espectadores que, a través de sus imágenes, el público se ha familiarizado con espacios urbanos en los que no ha estado físicamente* (García Gómez y Pavés, 2014, 9-10).

En este marco, Roma es una de las ciudades más atractivas para las artes. Diversos escritores, pintores, arquitectos, músicos, fotógrafos o cineastas, han potenciado su imagen sublime a través de sus obras. Testigo de un pasado ligado a la historia, la cultura o la religión, proyecta el esplendor de antaño marcado por la decadencia; uno de los valores que mejor la definen a nivel estético. Así, se convirtió en un plató de cine, tanto en los estudios de Cinecittà a partir de los años treinta, en sus calles desde la década de los cuarenta, o para Hollywood a principios de los cincuenta. Numerosos cineastas, tanto italianos como de otros países de Europa o Estados Unidos –entre otras cinematografías–, han puesto sus ojos en esta ciudad desde la etapa muda para retratarla. Esto ha permitido que generaciones de espectadores hayan crecido viendo su patrimonio histórico-artístico, aprendiendo de su cultura y familiarizándose con su idiosincrasia. Por ello, las calles, iglesias, rincones, comida o clima romanos no resultan ajenos al aparecer proyectados. Sus numerosos rodajes han configurado la idea que los espectadores tienen de ella, aunque *existen tantas maneras de filmarla, que rara vez se nos ofrecerá una imagen engañosa de Roma* (Dalmau & Galera, 2007, 141).

Los principales objetivos de este trabajo son poner en valor la imagen de marca de la capital italiana en la historia del cine y reflexionar sobre las dos miradas de la Roma contemporánea, distintas pero complementarias, que muestran los filmes que se abordan: *Vacaciones en Roma (Roman Holiday, William Wyler, 1953)*, *La dolce vita (La dolce vita, Federico Fellini, 1960)* y *La gran belleza (La grande bellezza, Paolo Sorrentino, 2013)*. Así, la historia de Wyler está construida en torno a una Roma con mirada americana; la segunda tiene una mirada italiana, atrevida e irónica; y la tercera ofrece una visión posmoderna, que revisa y cuestiona. Desde estas consideraciones, se pretende indagar en el papel del cine para crear y fomentar la imagen de una ciudad, tomando el caso de Roma mediante tres enfoques que han contribuido a su evolución fílmica, al tratarse de una de las ciudades más representadas en la gran pantalla.

2. La ciudad en el cine: una aproximación

Debido a su capacidad de representación, el cine posee un importante valor testimonial para reflejar la vida, la sociedad y, en el presente caso, la composición de los espacios urbanos. Estos son necesarios para ubicar la narración, los temas y los personajes de una película, y, además, suelen constituir un valor por sí mismos. Por ello, se debe profundizar en el papel que desempeña la ciudad, en su capacidad de representación y en su rol en el relato, para poder responder a estas cuestiones: *¿qué añade ese escenario a la manera en la que se está contando la intriga? Y ¿cómo se inserta en ese relato el devenir de la representación del lugar en el que se desarrolla?* (Camporesi, 2014: 322). La ciudad en el cine indica pertenencia a un lugar, proporciona información valiosa para la comprensión de la historia, y en diversas ocasiones va unida a valores de promoción que construyen y refuerzan su imagen de marca. Sin embargo, no se debe obviar que en el desarrollo de la marca ciudad, ésta *toma su forma, contenido y significado en la mente de las personas. La gente conoce y entiende la ciudad a través de sus propias percepciones y procesa esas percepciones a través de la imagen que la ciudad les ofrece* (Sáez Vegas, Mediano Serrano y De Elizagarate Gutiérrez, 2011, 128). De esta manera, la fisonomía, el patrimonio, la perspectiva de los directores y la visión de los espectadores, influyen en la imagen de marca de la ciudad cinematográfica.

En sus orígenes, el espacio urbano se reflejó en el celuloide como una evolución de las vistas fotográficas de finales del siglo XIX, siendo los *cameramen* de los inicios del cine los sucesores de los pioneros de la fotografía. Al principio, se pretendió destacar los edificios más identificativos de las ciudades, casi siempre históricos, pero con el desarrollo del cine se apostó por reflejar cómo era la vida en ellas. Así, *igual que sucede en las vistas urbanas en pintura, grabado o fotografía, existen películas que se centran sobre todo en el elemento “arquitectónico” de las ciudades. Otras, sin embargo, prefieren representar su vertiente más humana, “su vida”* (García Gómez y Pavés, op. cit, 19). Ambas concepciones son complementarias y su unión permite precisar la psicología y el carácter de las urbes que aparecen en pantalla. Las ciudades han estado presentes en las distintas cinematografías desde las primeras proyecciones, mediante dos tendencias que han contribuido a su función decisiva en los filmes:

«Es signo y significado de la acción. Expresa determinadas formas de vida de sus habitantes a la par que contribuye a definir el carácter, las circunstancias y la diversidad que rodea a cada uno de ellos. Puede ser transgresora, distinta, universal, cosmopolita e, incluso, el espacio imaginado y soñado que se exhibe desde el subconsciente, metamorfoseada en aras del recuerdo. Se nos presenta como trasfondo de conflictos bélicos, destrucciones masivas, intensos movimientos migratorios, crisol de razas y culturas. Es el espejo donde se proyectan las diferencias sociales y culturales. Cobija y arroja a las personas que la transitan. Unas veces se exhiben sus edificios, establecimientos y barrios más conocidos a modo de *postal turística* y otras, los más recón-

ditos. Con frecuencia, su fisonomía cambia a medida que lo hacen los comportamientos de los protagonistas. Actúa como un personaje más dentro de la trama y tiene el mismo valor argumental que cualquiera de ellos» (Camarero Gómez, op. cit., 5).

Los monumentos de una ciudad se convirtieron en sus elementos más reconocibles, es decir, en su imagen de marca (García Gómez y Pavés, op. cit.), así que con sólo mostrar imágenes de la Torre Eiffel, el Big Ben, la Puerta de Bradenburgo, el Golden Gate, el Partenón o el Cristo Redentor, los espectadores reconocían París, Londres, Berlín, San Francisco, Atenas y Río de Janeiro, respectivamente. No obstante, hay ciudades que poseen diversos espacios emblemáticos que construyen su identidad. Este es el caso de Roma, que con el Coliseo, la Fontana de Trevi, la Piazza di Spagna, el Foro, el Vaticano o la Piazza Navona, entre otros, se erige como una de las capitales más reconocibles en cualquier rincón del mundo. Como la representación fílmica de las ciudades depende de la cinematografía, el productor, el director, el movimiento artístico al que pertenece el filme en cuestión, o incluso al género narrativo en el que se enmarca, en Roma confluyen dos visiones potentes y complementarias: la foránea, procedente en buena medida de Hollywood y con un acusado carácter turístico, y la italiana, mucho más crítica y centrada en retratar la relación entre el espacio urbano y la sociedad.

3. Roma en la gran pantalla: del neorrealismo Italiano al cine clásico

La capital italiana es una de las ciudades de Europa, y, en definitiva, del mundo, con una personalidad más marcada y definida debido a cuestiones de tipo histórico, artístico o religioso. Su extenso patrimonio y su milenaria cultura han tenido distintos reflejos en las cinematografías más diversas, siendo la italiana y la norteamericana las que más los han filmado. Aunque Roma ha tenido una presencia muy relevante en la historia del cine, los géneros donde ha tenido un mayor protagonismo han sido el *peplum*, desde el mudo; la comedia, incluida su vertiente crítica, y el drama, especialmente durante el Neorrealismo Italiano. A este respecto, el rodaje en las calles se convirtió en una de las señas de identidad de este movimiento cinematográfico, haciendo que urbes italianas como Milán y Roma aparecieran muy próximas ante el espectador. Así, *con su afán de autenticidad supo convertir la ciudad, sus habitantes y sus problemas en su principal referente iconográfico, narrativo y expresivo, con un impacto que marcó durante décadas a gran parte del cine mundial* (García Gómez y Pavés, op. cit., 24).

La etapa en la que se produjeron un mayor número de películas, tanto italianas como estadounidenses, centradas en Roma coincide con el periodo sonoro del cine clásico, comprendido entre 1927 y 1972. Varios motivos explican esta cuestión, como la etapa de esplendor que vivió Cinecittà –el estudio de cine más importante de Europa, creado en 1937–, en sus inicios; la crisis que supuso la ocupación alemana en estos

estudios, y que posibilitó en buena medida el nacimiento del neorrealismo; el renacimiento que experimentó el cine italiano tras la II Guerra Mundial, con Roma como protagonista (Salvador Ventura, 2013); y el interés que esta capital despertó en Hollywood desde el fin de la contienda hasta finales de la década de los sesenta. A pesar de que las primeras filmaciones de Roma se realizaron en la incipiente industria cinematográfica italiana –donde el melodrama, el cine histórico y el *peplum* experimentaron un gran desarrollo–, fue con la llegada del sonoro, y especialmente con Cinecittà y el neorrealismo, cuando la capital italiana adquirió una presencia especial e internacional en la gran pantalla. De esta manera, desde el inicio de esta corriente cinematográfica hasta el final del periodo clásico de Hollywood se estrenaron numerosos filmes con historias centradas en Roma que se pueden articular en torno a dos miradas: la italiana y la foránea o americana.

La primera de ellas tiene como protagonista a los autores, quienes ofrecieron una visión muy particular de la ciudad, de la sociedad romana y de Italia, al principio influida por las dificultades de la II Guerra Mundial pero después marcada por la comedia y la sátira. En la línea más neorrealista destacaron Roberto Rossellini en películas como *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945) y *Europa 1951* (*Europa '51*) (1951) y Vittorio De Sica con *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948) y *Umberto D* (*Umberto D*, 1952). Poco después este cineasta también mostró una interesante visión de Roma en las coproducciones *Estación Termini* (*Stazione Termini*, 1953) –protagonizada por las estrellas de Hollywood Jennifer Jones y Montgomery Clift–, y *Ayer, hoy y mañana* (*Ieri, oggi e domani*, 1963). Además, sobresalieron Luciano Emmer con *Las muchachas de la Plaza de España* (*Le ragazze di Piazza di Spagna*, 1952); Federico Fellini en *La dolce vita*, *Fellini 8 y 1/2* (*8 e 1/2*, 1963) y *Roma* (*Roma*, 1972); Mario Monicelli con *Llegan los bribones* (*Risati di gioia*, 1960); Antonio Pietrangeli en *Fantasmas de Roma* (*Fantasma a Roma*, 1961), o Pier Paolo Pasolini en *Accatone* (*Accatone*, 1961) y *Mamma Roma* (*Mamma Roma*, 1962). En esta tendencia también se enmarca Ettore Scola, aunque sus principales títulos no se estrenaron hasta finales de la década de los setenta, como *Una jornada particular* (*Una giornata particolare*, 1977) y *La terraza* (*La terrazza*, 1979), dos retratos de la vida en la ciudad que se complementan con la reciente *Gente de Roma* (*Gente di Roma*, 2003), donde el cineasta realizó un retrato posmoderno de la misma compuesta por sus diversas realidades (Durán Manso, 2009).

La segunda mirada está centrada en las películas de Hollywood que se rodaron en Roma durante este periodo. La mayoría ofrece una visión turística o edulcorada de la realidad romana, a excepción de las de carácter histórico, que muestran un carácter colosal y épico del Imperio Romano. Así, destacan *Qvo Vadis* (*Qvo Vadis*, Mervyn LeRoy, 1951) –la primera superproducción de Hollywood rodada en Cinecittà (Sola Antequera y Ramírez Guedes, 2014)–, *Vacaciones en Roma*, *Creemos en el amor* (*Three Coins in the Fountain*, Jean Negulesco, 1954), *La condesa descalza* (*The Barefoot Contessa*, Joseph L. Mankiewicz, 1954), *Ben-Hur* (*Ben-Hur*, William Wyler, 1959), *La primavera romana de la señora Stone* (*The Roman Spring of Mrs. Stone*,

José Quintero, 1961), *Dos semanas en otra ciudad* (*Two Weeks in Another Town*, Vincente Minnelli, 1962), *Más allá del amor* (*Roma Adventure*, Delmer Daves, 1962) o *La caída del Imperio romano* (*The Fall of the Roman Empire*, Anthony Mann, 1964). Pertenecientes a géneros como el *peplum*, la comedia o el melodrama, en muchas los protagonistas son ciudadanos americanos que se trasladan hasta la capital italiana por motivos laborales o vacacionales, y que allí se quedan cautivados por los encantos de la ciudad.

A pesar de que Roma no gozó de una presencia internacional tan profusa en las décadas de los setenta y ochenta, la recuperó a partir de los noventa tanto en Hollywood como en el cine italiano. Así lo ponen de manifiesto cineastas patrios como el ya citado Ettore Scola; Nanni Moretti, en filmes como *Querido diario* (*Caro diario*, 1993); o el turco-italiano Ferzan Özpetek, en *La ventana de enfrente* (*La finestra di fronte*, 2003), entre otros de sus títulos (Morillas Alcázar, 2013). Asimismo, también han destacado filmes hollywoodienses en los últimos años que han ofrecido una mirada turística de Roma, a diferencia de las citadas italianas, que han intentado huir de ella para profundizar en la vida y en la sociedad de la ciudad. Aquí destacan las comedias *Sólo tú* (*Only you*, Norman Jewison, 1994) y *A Roma con amor* (*To Rome with Love*, Woody Allen, 2012), los filmes de suspense *El talento de Mr. Ripley* (*The Talented Mr. Ripley*, Anthony Minghella, 1999) y *Ángeles y demonios* (*Angels & Demons*, Ron Howard, 2009), el de acción *Ocean's Twelve* (*Ocean's Twelve*, 2004), o, incluso, el *peplum* *Gladiator* (*Gladiator*, Ridley Scott, 2000), a pesar de enmarcarse en la antigüedad.

4. Análisis: dos miradas y una síntesis sobre Roma

4.1. *Vacaciones en Roma* (William Wyler, 1953)

Esta comedia clásica americana fue rodada a principios de la década de los cincuenta, cuando Hollywood tenía su mirada puesta en Italia. Además, fue la primera película de esta cinematografía en la que Roma fue retratada como personaje, así que sus calles, plazas, monumentos, palacios y barrios fomentaron la idea de italianidad existente en el extranjero. Esto influyó en la difusión de su paisaje urbano en el cine de la época debido a la hegemonía de Hollywood –a pesar del decisivo impacto global del neorrealismo–, y también en su configuración como destino turístico de carácter internacional:

«A comienzos de los años cincuenta algunos productores estadounidenses comenzaron por diversas razones a filmar en Roma, entre las que se pueden apuntar el ahorro considerable en los costes de producción, el aprovechamiento de las instalaciones de los rodajes de los filmes de época en boga durante el periodo, la libertad del manejo de los capitales fuera de las normas imperantes en su país de origen, etc. La cuestión económica primaba abiertamente sobre las demás, de manera que las indudables ventajas frente a los gastos de Hollywood y la

de burlar las estrictas normas de trabajo imperantes en las grandes productoras, acabaron por convertir a la ciudad en un foco de atracción para personajes vinculados con el cine» (Salvador Ventura, op. cit., 227).

Los principales temas que trató la película estuvieron en consonancia con las reglas del género al que pertenecía, como el amor y el humor, pero la inclusión del compromiso y el destino le aportó un toque melodramático muy acertado. Esto se explica al conocer a los personajes y sus circunstancias: la Princesa Anna –encarnada por Audrey Hepburn–, quien está de viaje oficial en Roma, tras visitar varios países europeos, y decide huir durante un día de la rigidez palaciega, y Joe Bradley –interpretado por Gregory Peck–, un periodista americano que vive en la capital italiana y que al conocerla decide vender la exclusiva. Junto a ellos se encuentra Irving Radovich –a quien da vida Eddie Albert–, el fotógrafo amigo de Joe que inmortaliza la peculiar visita romana de Anna sin que ella lo advierta; sin duda, un precedente del Paparazzo de *La dolce vita*.

En cuanto a los espacios de Roma que se representan, destacan el Foro Imperial, la Via Margutta, la Fontana de Trevi, la Piazza di Spagna, el Teatro Marcello, el Coliseo, la Via del Corso, la Piazza Venezia, el Templo de Vesta, la Bocca della Verità o el Castel Sant'Angelo. Muchos aparecen hilvanados mediante el recorrido en vespa que realizan los protagonistas, y que se ha convertido en uno de los emblemas de la película, y de la época. Así, «*Vacaciones en Roma* resulta perfecta como guía turística, ya que en las ansias de la princesa por descubrir la capital italiana y las intenciones periodísticas de Bradley, el espectador acaba visitando los enclaves decisivos de la histórica ciudad» (Dalmau & Galera, op. cit., 1), eso sí, con la mirada americana de Joe. Wyler quería que Roma fuera la tercera protagonista del filme, y, por ello, rodó en exteriores, a pesar de la capacidad de Cinecittá. Como se dirigía a un público internacional al ser un producto hollywoodiense, *Roma asume el papel del escenario perfecto para dejarse llevar por una historia de amor improbable: un lugar fascinante, de una belleza sobrecogedora y cálida, un espacio donde se realizan los sueños* (Camporesi, op. cit., 317).

Vacaciones en Roma puede ser la película más icónica sobre la imagen de esta ciudad en la historia del cine, y prueba de ello es que aún existe una sofisticada industria con objetos de recuerdo que rescatan escenas de la misma. En este sentido, llaveros, imanes, postales, calendarios, camisetas, libretas, lápices, pósteres o tazas con los rostros de Hepburn y Peck están presentes por toda Roma. Esto constata la relevancia de este título en su momento, su importante papel en la promoción de la capital, y su actual función de difusión a las nuevas generaciones. La película obtuvo un notable reconocimiento internacional, pues de diez nominaciones al Oscar se alzó con la estatuilla de Mejor Actriz, Argumento y Diseño de Vestuario en Blanco y Negro. Hepburn logró también el Globo de Oro a la Mejor Actriz Dramática y el BAFTA a la Mejor Actriz.

4.2. *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960)

Esta comedia dramática ofrece un retrato italiano de la Roma de finales de la década de los cincuenta, mediante diversas estampas sugestivas y críticas para el visitante. En estos años, la ciudad se había convertido en un destino turístico y seguía acogiendo el rodaje de diversos filmes americanos, de manera que en ella se daban cita numerosas personalidades del mundo del cine, que mostraban una imagen cosmopolita, a la par que sofisticada y frívola, que pretendía indicar la definitiva superación de la posguerra. Con este marco, *Fellini quiso retratar un mundo indolente, nihilista y en decadencia aunque joven, hermoso y con unas terribles ganas de vivir. Por todo esto, La dolce vita se convirtió de forma casi instantánea en un clásico* (Dalmau & Galera, op. cit., 144).

Los temas más relevantes que abordó fueron la decadencia de la aristocracia, el ascenso de una burguesía adinerada, pero vacía, tras el considerado milagro económico de los cincuenta (Salvador Ventura, op. cit.), la excesiva religiosidad de la sociedad italiana o los excesos profesionales y vitales de la gente del cine. Así se reflejó en sus personajes principales: el periodista Marcello Rubini –interpretado por Marcello Mastroianni–, la actriz internacional Sylvia –encarnada por Anita Ekberg–, la rica heredera Maddalena –a quien dio vida Anouk Aimée–, o el lanzado fotógrafo Paparazzo –encarnado por Walter Santesso–, entre otros, quienes, mediante una estructura narrativa articulada en torno a varios episodios, deambulan por el día y, sobre todo, la noche romana, marcada por el lujo, el desenfreno y la fama, pero, también, por la apatía, la desidia y la infelicidad:

«La Roma que Fellini ofrece en este film es su Roma, una ciudad en la que conviven desde las personas modestas hasta las ociosas, desde los propios romanos a los estadounidenses vinculados al cine, en la que las fiestas y los periodistas marcan el ritmo de la vida cotidiana, componiendo un universo muy personal en el que posteriormente se sumergirá en su película titulada *Roma*» (Íbid., 234).

En cuanto a los espacios romanos que aparecen, destacan la cúpula de San Pedro del Vaticano y la columnata de Bernini, la Fontana de Trevi, la Via Veneto, el Palazzo del Quirinale, y castillos y casas palaciegas de las afueras, pero también algunos barrios del extrarradio, como se ve en la secuencia inicial. De ellos, los más emblemáticos son la Fontana de Trevi y la Via Veneto, el centro neurálgico de las personas que se dedicaban al séptimo arte en esta ciudad durante los cincuenta y *donde hay que dejarse ver si uno quiere ser alguien importante* (Dalmau & Galera, op. cit., 143-144). Aquí se expone la visión que los periodistas italianos tenían de los norteamericanos del sector fílmico que van a Roma, como se constata en la relación entre Marcello y Sylvia. Además, como Joe Bradley, el periodista le enseña la ciudad, pero, en esta ocasión, no duda también en mostrarle las sombras de la misma. De esta manera, sus ojos *sirven de vehículo para recorrer diversos ambientes y momentos, diurnos y*

nocturnos, de un universo entre divertido y decadente, entre frívolo y trascendente, que se identifica con el flujo vital de Roma en esos tiempos (Salvador Ventura, op. cit., 232). Por ello, y a diferencia de *Vacaciones en Roma*, la mirada de Marcello, – que es la del propio Fellini–, se aproxima a la composición de un retrato social de Roma que huye de la mirada turística del cine de Hollywood, pero que tampoco permanece estrechamente ligado al neorrealismo.

Con esta película, la capital se asienta definitivamente en el ámbito de la representación fílmica, hasta el punto de que *evocar Roma sin evocar a la vez el cine es totalmente imposible*, (Camporesi, op. cit., 319), quizá en buena medida a raíz de la escena de la pareja protagonista bañándose dentro de la Fontana de Trevi. Estas miradas, la anterior, americana y edulcorada, y la presente, italiana y crítica, mostraron las dos caras de una misma moneda en una época de cambio para el cine clásico. La película tuvo un gran impacto internacional, alcanzando la Palma de Oro de Festival de Cannes y el Oscar al Mejor Diseño de Vestuario en Blanco y Negro, aunque también fue nominada al Oscar al Mejor Director, Guión Original, y Dirección Artística en Blanco y Negro.

4.3. *La gran belleza* (Paolo Sorrentino, 2013)

Esta comedia dramática está rodada en el momento actual, en unos años en el que el cine italiano cautiva a Hollywood por su propia mirada, y la fisonomía de Roma sigue acaparando el interés de esta cinematografía. En *La gran belleza*, el protagonismo de la capital aún las dos miradas abordadas anteriormente, pues, por una parte, sobresalen edificios muy importantes de Roma –incluso con la presencia de turistas–, mientras que, por otro, los personajes son herederos de la decadente sociedad descrita en *La dolce vita*. El filme ofrece un retrato posmoderno de la época de Silvio Berlusconi a través de historias que se entrecruzan, ejerciendo esta ciudad un papel de testigo atemporal –a pesar de su peso histórico–, de las formas de vida que en ella transcurren. De esta forma, adquiere una vital importancia la filmación en exteriores auténticos, pues *justo ahí es donde queda atrapada esa realidad urbana, con sus cambios, y es ahí donde el cine desempeña una función documental* (García Gómez y Pavés, op. cit., 19).

Entre otros temas, aparecen la frivolidad de la alta sociedad, la crisis de la aristocracia, la crítica a la religión, las adicciones, la política, la pérdida de la juventud y su búsqueda en la apariencia física y en la cirugía estética, el desencanto en la madurez o la miseria humana. En definitiva, *toda la película refleja esta decadencia, principalmente a través de personajes a los cuales la ciudad de Roma parece haber transmitido su esencia decadente* (Carmelitano, 2014, 158). Las reflexiones del protagonista, Jep Gambardella –interpretado por Toni Servillo–, que es escritor y trabaja como periodista, guían la acción, incluso mirando a la cámara. Autor de la exitosa novela, *L'apparato umano*, que escribió en su juventud, no ha vuelto a enfrentarse a ninguna otra, de manera que *se establece un paralelismo con la ciudad de Roma, la cual tam-*

bién sigue viviendo como el espejismo de lo que una vez fue, de una belleza de la que ahora quedan solamente los ecos (Íbid., 158). Junto a él aparece un nutrido grupo de personajes secundarios, entre los que destacan el frustrado aspirante a dramaturgo Romano –encarnado por Carlo Verdone–, la comprometida política comunista, y colaboradora televisiva, Stefania –a la que da vida Galatea Ranzi–, o la seductora y sencilla Ramona –interpretada por Sabrina Ferilli–, con quien Jep establece una breve relación sentimental.

En cuanto a los espacios de Roma, no aparecen únicamente los que protagonizan las postales turísticas de la ciudad, y que han tenido una mayor presencia en el cine. Por ello, además del Coliseo, que se exhibe en numerosas ocasiones porque la casa del protagonista está enfrente, o la Piazza Navona, destacan el Gianicolo –desde cuyo mirador un turista se desploma al contemplar la belleza de las vistas de Roma–, el Parco degli Acquadotti, las orillas y los puentes del Tíber, el Templo de San Pietro in Montorio, el mirador del Aventino –desde el que se divisa la Cúpula de San Pedro del Vaticano–, o las Termas de Caracalla. Se trata de espacios y monumentos de diversas épocas que subrayan el esplendor de la ciudad en el pasado y que colisionan con la crisis de valores de la sociedad romana. Donde mejor se revela esta dicotomía es en las excesivas fiestas nocturnas que Jep celebra en su terraza con el Coliseo de fondo.

La película está en las antípodas de la imagen edulcorada del filme de Wyler, pero, al igual que él, muestra el encanto artístico de Roma, en este caso de los lugares menos conocidos para el turista convencional. Asimismo, está considerada como una versión contemporánea de *La dolce vita* en lo que respecta a los excesos de la élite social, pero ofrece una imagen más pesimista de ella. Sin duda, *La gran belleza* constituye un fresco de realidad italiana contemporánea, donde Roma fascina a un conjunto de personajes que reflejan el carácter de la ciudad, que parecen su directa emanación o expresión, en una mezcla de vulgaridad y superficialidad, única herencia de una verdadera belleza ya lejana en los siglos (Íbid, 160). La película obtuvo el Oscar, el Globo de Oro y el BAFTA a la Mejor Película de Habla No Inglesa, y cuatro Premios del Cine Europeo en las categorías de Mejor Película, Actor, Director y Montaje.

5. Conclusiones

- El cine constituye uno de los principales medios de comunicación que contribuyen a la perpetuación y a la construcción de la memoria y la cultura visual, y, en lo que respecta a los espacios urbanos, ha posibilitado la plasmación histórica de los mismos. De esta manera, el cine ha permitido que los espectadores puedan conocer, descubrir e identificarse con el pasado y el presente de la ciudad donde viven, desde el periodo mudo hasta la actualidad.

- Roma ha sido, y sigue siendo, una de las ciudades más representadas en la gran pantalla, y esto ha determinado la imagen que los espectadores tienen de ella. Así, se puede afirmar que «a través del cine hemos conocido tantas Romas que ya no sabemos definirla sin pensar antes en una película de Rossellini, Fellini, Pasolini u otro gran director italiano» (Dalmau & Galera, 2007: 142).
- En este trabajo se ofrecen tres visiones de la Ciudad Eterna vinculadas al mundo de la comunicación y a través de sus personajes principales: Joe Bradley, la mirada de Roma de un periodista americano; Marcello Rubini, la de un periodista italiano; y, por último, Jep Gambardella, la de un escritor y periodista romano en la actualidad. Sin duda, se trata de tres oscarizadas miradas sobre una ciudad de indudable atractivo arquitectónico y artístico, potente a nivel espacial y muy rica por su particular idiosincrasia, como se ha reflejado en sus distintas zonas y barrios.
- El estudio de los diferentes espacios romanos presentes en las películas permite conocer la evolución cinematográfica de la propia ciudad, así como indagar en el estilo y la estética de los cineastas que los han plasmado. Por ello, resulta de especial interés acercarse a las perspectivas italianas y americanas para poder extraer la imagen de marca que cada uno pretendía construir, así como a la suma de las mismas.

6. Referencias bibliográficas

- CAMARERO GÓMEZ, G. (2013): «Escenarios para el reencuentro», *Ciudades europeas en el cine*, Madrid, Ediciones Akal, 5-14.
- CAMPONESI, V. (2014): «Roma. Una identidad múltiple y autocontradictoria», *Ciudades de cine*, Madrid, Ediciones Cátedra, 311-330.
- CARMELITANO, L. (2014): «Roma en la película La grande bellezza de Paolo Sorrentino», *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 6, 1, Madrid, 157-160. Recuperado de: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANRE/article/view/45577/42863> (14.10.2017).
- DALMAU, R. & GALERA, A. (2007): *Ciudades del cine*, Barcelona, Raima Edicions.
- DURÁN MANSO, V. (2009): «El cine de Ettore Scola», *Frame. Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 4, *El cine italiano, ayer, hoy ¿y mañana? Monográfico dedicado al cine italiano*. Recuperado de: <http://fama2.us.es/fco/frame/frame4/estudios/1,10.pdf> (12.10.2017).
- GARCÍA GÓMEZ, F. y PAVÉS, G. M. (Coords.) (2014): *Ciudades de cine*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- MORILLAS ALCÁZAR, J. M. (2013): «Postales desde Roma: las visiones de Piranesi y la realidad de Özpetek», *Ciudades europeas en el cine*, Madrid, Ediciones Akal, 267-278.
- SÁEZ VEGAS, L., MEDIANO SERRANO, L., y DE ELIZAGARATE GUTIÉRREZ, V. (2011): «Creación y desarrollo de marca ciudad. Análisis de los registros de marca de las principales ciudades españolas», *Revista de Dirección y Administración de Empresas*, 18, 125-156.

Recuperado de: <http://www.ehu.es/ojs/index.php/rdae/article/viewFile/11302/10424> (08.10.2017).

SALVADOR VENTURA, F. (2013): «Roma Aeterna: las múltiples caras de la ciudad», *Ciudades europeas en el cine*, Madrid, Ediciones Akal, 219-246.

SOLA ANTEQUERA, D. y RAMÍREZ GUEDES, E. (2014): «Las ciudades de la Antigüedad. Una imagen reinventada», *Ciudades de cine*, Madrid, Ediciones Cátedra, 441-465.

Películas

La dolce vita (*La dolce vita*, Federico Fellini). Italia: Pathé, 1960 (DVD distribuido en España por Suevia Films, 2001).

La grande bellezza (*La gran belleza*, Paolo Sorrentino). Italia: Pathé e Indigo Film, 2013 (DVD distribuido en España por Cameo Media, 2014).

Roman Holiday (*Vacaciones en Roman*, William Wyler). EEUU: Paramount Pictures, 1953 (DVD distribuido en España por Paramount Home Entertainment, 2002).

ENCUENTROS CON “LO PICTÓRICO” EN EL *FAUST* DE SOKUROV

María Enfedaque Sancho

Universidad de Zaragoza
maria.enfedaque@gmail.com

Resumen

En 1999 se estrenó la primera parte de lo que se ha llamado *Tetralogía del poder* de Aleksander Sokurov, *Moloch*. Sus protagonistas, encarnan a personajes obsesionados con el poder, los cuales podemos asemejar a retratos artísticos. Comenzada con *Moloch* (1999), seguida de *Taurus*, (2001) y *El sol* (2005), el capítulo que cierra el círculo fue *Faust* (2011). La particular manera de exponer, de construir sus retratos históricos le ha llevado al cineasta a granjearse cierta fama de reaccionario en sus planteamientos, pero Sokurov lo que nos ofrece son retratos, cercanos a los cuadros de Rembrandt o El Bosco, en los que lo carnal se diluye para mostrarnos tan sólo la intimidad del personaje retratado.

Palabras clave: Sokurov, Rembrandt, cine comparado, imagen anamórfica, imagen pictórica

Abstract

In 1996 the first part of what was called *Tetralogy of the Power* of Aleksander Sokurov was released. Its protagonists, embody characters obsessed with power, which can resemble artistic portraits. Started with *Moloch* (1999), followed by *Taurus* (2001) and *El sol* (2005), the chapter that closes the circle was *Faust* (2011). The particular way to exhibit, to build his historical portraits has led the filmmaker to win a fame of reactionary, but Sokurov offers us portraits, close to the paintings of Bacon or Freud, in which the carnal is diluted to show us only the intimacy of the character.

Keywords: Sokurov, Rembrandt, comparative cinema, anamorphic image, pictorial image.

1. Punto de inicio: *Lo centrípeto y lo centrífugo*

En su famoso texto *Manifiesto del cine*, 1911, Riccioto Canudo¹ marcaría un punto de inicio al colocar al cine entre las artes tradicionales, en el plantearía como el cine se asemeja a la pintura, en tanto en cuanto, construye el recorrido de la mirada. Es ésta, una relación entre la mirada del espectador y el tiempo que la pintura siempre ha estado intentando solucionar, ya que toda imagen quiere recrear un espacio y un tiempo. En la pintura ese tiempo es incontable, pasa veloz o es eterno, interminable, el discurso no tiene principio, no tiene fin, desarrollándose en un espacio delimitado. El cine en cambio trajo consigo el movimiento, que no es otra cosa que una manera de representar el tiempo.

Esta relación entre el cine y la pintura es tan antigua como los primeros discursos sobre el film, los análisis realizados por teóricos han considerado que el análisis plástico desempeña un papel fundamental en éstos, proviniendo principalmente de la ruptura con la realidad y la figuración de la pintura, en lo que se llamó *vanguardias históricas* del siglo XX. Esta huida de la realidad por una parte de la pintura tuvo como consecuencia que el cine tomará el relevo de la representación de la imagen figurativa del mundo.

André Bazin en su texto *Peinture et cinéma*², publicado en los años sesenta del pasado siglo, también inserta en esta relación diferencias sustanciales, la máxima que reza, “*el marco es centrípeto, la pantalla centrífuga*”, resume a la perfección el concepto de fuera de campo. Los límites de la pantalla se plantean más permeables, al ser capaces de prolongar el universo de la pantalla en un más allá. En el imaginario de Bazin el cine hereda el anhelo de la pintura del renacimiento con el uso de la perspectiva y esa necesidad de reemplazar el mundo exterior por su doble, uniendo el aparato fotográfico al tiempo.

Jacques Aumont, incidirá en la figura de Friedrich en varias ocasiones, por esa mirada viajera que observa el espectáculo eterno e inaccesible de la naturaleza. El siglo XIX para el autor es el momento en el que el centro de atención pasa del objeto o escena pintada a la mirada que se proyecta sobre ellos. Pasa al espectador, en tanto en cuanto es portador de esa mirada³.

Por otro lado, Pascal Bonitzer, en su *Decgrades*, publicado por primera vez en 1987, descarga casi todo su planteamiento sobre el concepto de anamorfosis. Para Bonitzer la imagen anamórfica crea una imagen simbólica, comparable con el acele-

¹ En 1914 se publica uno de los primeros textos teóricos del cine *El Manifiesto de las Siete Artes*, escrito en 1911 por Ricciotto Canudo, que ha pasado a la historia del cine como el primer crítico y teórico del cinematógrafo.

² Bazin, Andre. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ed. Rialp. 1990.

³ Aumont, Jacques. *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Ed. Paidós Comunicación. 1997, p. 34.

ración del gesto pictórico, y plantea, como ésta suscita en el espectador una curiosidad intelectual para poder descubrir el “enigma”⁴ de la representación.

Tanto Aumont como Bonitzer dan en la tecla a la hora de relacionar al cineasta siberiano con el mundo de la pintura, tanto por los intereses del director hacia el espíritu romántico del XIX, como por la utilización de la imagen anamórfica. La influencia pictórica ha estado presente en la filmografía de Aleksandr Sokurov durante toda su carrera, centrándose, no tanto en el encuentro de lo pictórico como mero referente, sino desde un trabajo pictórico artesanal, sobre la composición de planos, planteamientos previos, localizaciones o tratamiento del color y de la luz.

2. Lo pictórico como camino a la contemplación en la obra de Sokurov

El imaginario visual de Aleksandr Sokurov se constituye desde los encuentros con el aparato pictórico, entendiéndolo éste como todo aquello que envuelve la creación pictórica en la historia del arte. Esa relación no se queda en una mera reproducción histórica, en la copia de cuadros para una mayor verosimilitud en la narración cinematográfica, hablamos pues, de algo más global, más profundo.

Hijo de un militar, veterano de la Segunda Guerra Mundial, Sokurov vivió su infancia trasladándose de un lugar a otro, desde Polonia a Turkmenistan, y aunque Sokurov provenía de una sociedad iconoclasta, en la que la representación estaba prohibida, la contemplación, por suerte, no. Así pues la contemplación de los paisajes hizo que creciera en él el amor por el arte, de esta manera se fue impregnando de la literatura, la música y la pintura del siglo XIX, desde El Greco hasta Friedrich o Vermeer. No podemos olvidar la querencia a su patria, Rusia, desde los iconógrafos rusos a los pintores ambulantes, y aunque la perspectiva política y cultural de Sokurov reniegue -o simplemente omita- de todo lo acontecido estética y artísticamente en la etapa soviética, existe una clara relación entre su posición poética detrás de la cámara y la de los formalistas rusos. Sus cintas, las cuales hay que leerlas como poemas fílmicos, dan preeminencia al ritmo visual por encima de las convenciones narrativas, que serían las culpables, según las teorías de los formalistas rusos de alejar al cine de convertirse en un arte nuevo, que como la pintura o la fotografía, consistía en el *arte de mirar*. Para ellos el cine aprendía día a día a comportarse más libremente con lo real⁵. El cine, para Sokurov, tiene que inspirarse en la pintura y repudiar el principio de realismo. Un principio, que hará del medio fílmico un proceso más intelectual, ya que para Sokurov el cine como categoría estética no existe sin un esfuerzo de voluntad, pero el mayor esfuerzo lo ha de realizar el espectador para desentrañar el código, un código cargado de significado como cualquier obra de arte⁶.

⁴ Bonitzer, Pascal. *Desencuadros. Cine y Pintura*. Buenos Aires: Ed. Santiago Arcos. 2007.

⁵ BONITZER, P. *Desencuadros. Cine y Pintura*. Buenos Aires, Santiago Arcos, p. 29.

⁶ SOKUROV, A. *Nell centro dell'oceano*. Milán, Bompiani, 2009, p. 228.

3. *Tetralogía del poder*

El peso de la historia es algo esencial en Sokurov y un claro ejemplo es la *Tetralogía del poder*. Esta serie se cierra con *Faust* (2011), Sokurov atraviesa la piel del personaje para mostrarnos lo que está oculto, lo que no se ve, de manera similar a lo que hicieron Velázquez, Goya, o Francis Bacon reinventando el retrato pictórico. El cineasta no busca la carnalidad, es cierto, no la subraya, ni le transfiere ese protagonismo que el pintor, Freud en este caso, crea desde su paleta, reescribiendo los cuerpos, añadiendo texturas a esos cuerpos por medio de pigmentos más pesados, como el blanco de cremnitz, que aporta esa gravedad que caracterizó la mayoría de sus obras. Pero sí desvela la interioridad del retratado, sus expresiones y angustias. Haciendo, como el pintor, del retrato, un campo de batalla⁷.



Fig. 1 *Estudio del papa Inocencio X de Velázquez*, Francis Bacon, 1953

Fuente: <http://emuseum.desmoinesartcenter.org/objects/38136/study-after-velazquezs-portrait-of-pope-innocent-x>

⁷ Vázquez Rocca, Adolfo. "Lucian Freud; tras los pliegues de la carne; una aproximación al retrato psicológico. (In Memoriam)". Critic@rte, 2011, Recuperada abril 2013, de: <http://www.criticarte.com/Page/ensayos/text/LucianFreudFS.html?=&LucianFreud.html>



Fig. 2 Fotograma de la película *Taurus* (2005)

Tatiana Akidinova, comentará que sus films son interpretaciones creativas, y que extraer correlaciones con respecto a las personas reales a las que representa no tendría que ser la única base del análisis. La forma experimental no nos ofrece la mismo que un film convencional, éste abre una ventana al pasado para reflexionar sobre los sucesos que acontecen, pero su destino no es explicarlo todo, sino establecer un diálogo sobre el pasado y jamás querer dar una única respuesta. Son discursos divergentes explorando nuevas y originales formas de entender el pasado⁸.

Está claro que sí se puede extraer información sobre la visión que Sokurov nos da, estética desde luego, no política. Y aunque no es el caso de este estudio, sí que se puede incidir en que no se observa tal benevolencia en la mirada del realizador, al mostrarnos a un Hitler psicológicamente enfermo, a un Lenin hundido y a un emperador Hirohito en una bajada a los infiernos recorriendo un tenebroso complejo subterráneo, inspirado en el Expresionismo alemán, gélido ladrillo y ásperas manchas de luz⁹.

Antes de embarcarse en la obra que le daría el León de Oro en Venecia, Alexander Sokurov retratará la figura del hombre frente el poder desde otras perspectivas, la primera fue *Moloch* (1999). Bouquet, en un artículo sobre la cinta señalaría que se trataba de una ensoñación, y que su máximo interés estaba relacionado con el retrato que realizaba de Hitler, como un pequeño dictador cercano a la figura de Iván el Terrible, y remarcaba la importancia de la pregnancia de la arquitectura que la hacía a la vez más viva, más teatral y más orgánica¹⁰.

⁸ Rosentone, Robert A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ed. Ariel Historia, 1997, pp. 54-55.

⁹ Alániz, José. Mitopoiesis, “Metahistoria y El Sol de Sokurov”. *Revista de Creación ADAMAR*. 2000, Recuperado 12 abril 2012.

¹⁰ Bouquet, Stéphane. “Moloch.” *Cahiers du Cinéma*, París, n° 536, pp 32-33.

Como explica en su artículo, “El efecto Sokurov o la pregnancia de lo inmóvil”¹¹, Fabio Benavidez en la revista *Arkadin*, el tratamiento cromático y lumínico juegan un importante lugar en los umbrales de la visibilidad que recrea Sokurov. La utilización, del monocromatismo, de los virajes o descensos de los niveles del color, o la iluminación leve (Fig. 3), son pautas estilísticas comunes en sus películas de ficción y de no-ficción de Aleksandr Sokurov que proporcionan una atmósfera unificadora en cada una de las obras, dándole un protagonismo y convirtiéndola en parte reveladora del relato.



Fig. 3 Fotograma de *El Sol* (2005)

4. *Faust*: De Goethe a Sokurov

Tras este recorrido de las tres obras que retratan al hombre subsumido por el poder y sus consecuencias sobre el ser humano, Sokurov realiza una última parada en el texto del alemán Goethe, acude a esa obra para adentrarse en las mayores miserias humanas, avaricia y perversión sexual, creando espacios densos, en los que existe una clara construcción de planos, que beben y son deudores del aparato pictórico. Tendremos que subrayar que una de las razones por las que Sokurov es amante del siglo XIX es por el poso que el autor de *Farbenlehre* (1810), ha dejado en la historia del arte y de la estética de esa época.

En los planos del film las referencias a Rembrandt son claras, sus retratos y sus escenas costumbristas, pero también hay un acercamiento, una reflexión sobre la concepción del mal y de lo terrorífico que entraña éste en la obra pictórica de El Bosco.

Señalemos pues cuáles son los elementos que conectan con el aparato pictórico en Sokurov, se han acotado tres escenarios que surgen durante la cinta y que vertebran la tesis de esta investigación.

¹¹ Benavidez, Fabio. “El efecto Sokurov o la pregnancia de lo inmóvil”. *Arkadin. Estudios sobre Cine y Artes Audiovisuales*, 2005, pp. 21-27.

4. 1. Trabajo de investigación sobre el color

En esta obra las referencias, principalmente a Rembrandt, son claras. Referencias conseguidas por la fotografía de la cinta. Señalar que en esta ocasión el realizador ruso contó con la saturada mirada del director de fotografía Bruno Delbonnel, autor de la atmósfera de cintas como *Amelie* (2001), y que buscará referencias en el color y la luz de este pintor holandés, caminando por las pinacotecas en las que se encontraban los lienzos en cuestión y desentrañando su luz y color. Las imágenes que Sokurov y Delbonnel evocan desde su verdosa paleta, casi embarrada impregnando todo de una luz nebulosa nos remite continuamente a manchas cercanas a obras costumbristas de Rembrandt.

La cinta nos muestra esa interacción entre el cineasta y el trabajo de etalonaje posterior y a la utilización de la acuarela, del lápiz, algo habitual en el trabajo del director y en Esta suerte de catálogo que ayudan a concretar no solo colores sino texturas, vegetaciones, etc que ayudan a construir los planos. Prestemos un momento de atención a esta película ya que es ejemplo claro de cómo Sokurov trabaja con sus operadores de cámara y con el director de fotografía.

4.2. El uso de la anamorfosis para crear extrañamiento

Tatiana Akidínova disculpaba de alguna manera esa benevolencia que se le atribuía en su tetralogía, el uso de la anamorfosis en el retrato que se hace de un Lenin derrotado, de un Hitler íntimo, y de Fausto acorralado nos desvela lo que para Bonitzer simboliza la muestra del personaje visto desde una perspectiva deformada como es la anamorfosis. El personaje que se nos presenta rompe totalmente con la realidad conocida y nos muestra una nueva en la que ahora el espectador es elemento principal para desentrañar y leer esa nueva realidad (Fig. 4 y 5).



Fig. 4 Fotograma de la película *Faust* (2011)



Fig. 5 Fotograma de la película *Faust* (2011)

4.3. Búsqueda y construcción de atmósferas

Se pueden observar semejanzas en las vestimentas tanto de Rembrandt, y el Fausto de Sokurov, incluso semejanzas físicas (Fig. 6 y 7). Con lo que respecta a los espacios interiores de trabajo y de estudio, el grabado que realizó en torno al 1652-53 de Fausto tiene un considerable parecido con el espacio que más tarde recrearía Sokurov para su película (Fig. 8 y 9).



Fig. 6 *Autorretrato* de Rembrandt, 1661



Fig. 7 Fotograma de la película *Faust* (2011) Fuente:

<https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=rembrandt&p=1&ps=12&st=OBJECTS&ii=1#/SK-A-4050,1>



Figura 8. *Dr Faust en su estudio* de Rembrandt, 1652 Figura 9. Fotograma de la película *Faust* (2011)

Fuente: <https://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP814791.jpg>

Pero no sólo hay una búsqueda de semejanzas en el personaje de Fausto, la joven Margarita también encuentra un referente en la obra de Rembrandt. En la siguiente página se puede comprobar esas influencias (Fig. 10 y 11), entre la mujer que el pintor retrató en innumerables ocasiones, Hendrickje¹² (Fig. 12), con la protagonista de la cinta, víctima del deseo de poder de Fausto.

¹² Segunda mujer del pintor, cuyo rostro se puede ver en innumerables de sus pinturas.



Fig. 10 y 11 Fotogramas de la película *Faust* (2011)



Fig. 12 *Mujer bañándose* de Rembrandt, 1654

Fuente: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/rembrandt-a-woman-bathing-in-a-stream->

hendrickje-stoffels



Fig. 13 Fotograma de la película *Faust* (2011)

Nos referimos a la categoría estética de *lo feo* como aquello desprovisto de belleza, aquello que causa aversión o desagrado. La figura de Mefistófeles aparece como sacado de una obra de El Bosco. La obra del pintor se basa de manera exclusiva en la representación del mal, en el Apocalipsis de San Juan Bautista y de cómo *lo feo* acaba convirtiéndose en terrorífico.



Fig. 14 *El jardín de las delicias* de El Bosco, 1500-1505

Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609?searchMeta=jardin%20de%20las%20delicias>



Fig. 15 y 16 Fotogramas de la película de *Faust* (2011)

5. Conclusión

El trabajo de Aleksandr Sokurov, como él ha dicho en numerosas ocasiones, se asemeja más al de un escritor que comienza siempre sobre un folio en blanco, que al de un director de cine, viéndose a sí mismo como un pintor delante de la inmensidad de un lienzo. No es casual las uniones que se han señalado en este análisis, pues la necesidad del autor por la construcción de mundos alejados de la realidad física es evidente, aún cuando los protagonistas de su narración sean personajes históricos.

Los principales temas, que se encuentran en todo su imaginario, serían, por un lado el aislamiento y la soledad físicos de las personas, por otro lado la contemplación de esos espacios solitarios en los que el hombre habita, y por último la visión de éstos, evocandolas siempre desde la distorsión de la imagen. De ahí que siempre necesite la deformación de las lentes, las anilinas sobre las lentes o el trabajo de viraje en la post-producción. Todo nos lleva una y otra vez al mismo punto, a la constante búsqueda en las composiciones del cuadro, sin pensar en la acción, ni en la narratividad, sino desde la perspectiva de un *artesano* de la composición, tanto en la planificación de los planos, como en la colaboración con ayudantes y directores de fotografía.

Referencias bibliográficas

- ALÁNIZ, J. (2000): Mitopoiesis, “Metahistoria y El Sol de Sokurov”. *Revista de Creación ADAMAR*. Recuperado 12 abril 2012.
- AUMONT, J. (1997): *El ojo interminable. Cine y pintura, Barcelona*, Ed. Paidós Comunicación.
- BAZIN, A. (1990): *¿Qué es el cine?* Madrid, Ed. Rialp.
- BENAVIDEZ, F. (2005): “El efecto Sokurov o la pregnancia de lo inmóvil”. *Arkadin. Estudios sobre Cine y Artes Audiovisuales*, La Plata, 21-27.
- BONITZER, P. (1997): *Desencuadres. Cine y Pintura*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- BOUQUET, S. (1999): “Moloch” *Cahiersdu Cinéma*, nº 536, París, pp.
- ROSENTONE, R. A. (1997): *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, Ed. Ariel Historia.
- SOKUROV, A. (2009): *Nell centro dell’oceano*. Milán, Bompiani.
- VÁSQUEZ ROCCA, A. (2011): “Lucian Freud; tras los pliegues de la carne; una aproximación al retrato psicológico. (In Memeorian)”. *Critic@rte* Recuperada abril 2013:<http://www.criticarte.com/Page/ensayos/text/LucianFreudFS.html?=&LucianFreud.html>

TRAINSPOTTING 2 UN LENGUAJE SOBREMODERNO

Luis Espín Gómez

E5P1N FILMS, S.L.
luisespingomez@gmail.com



Resumen

Trainspotting 2 (2016, Dany Boyle) es el fiel reflejo de un lenguaje cinematográfico que habla sobre el no-lugar como espacio discursivo para una generación abortada en el marco de la crisis de la hegemonía cultural europea y global. Desde un punto de vista antropológico, filosófico y de las ciencias sociales, a través de la teoría del texto trazaré un análisis que nos permita entender esta película y sus factores, que nos revelan un subconsciente colectivo que define la narrativa cinematográfica en un marco de tránsito hacia la narrativa transmedia¹

Palabras clave: Europa, euro, Trainspotting, cine, sobremoderno.

¹ En 1991, la académica Marsha Kinder, de la University of Southern California, acuñó el término para esta forma de contar historias, llamando a las franquicias que usaban aquel modelo “supersistemas comerciales transmedia”. Ella afirmaba que “la intertextualidad transmedia trabaja para posicionar a los consumidores como poderosos actores que rechazan la manipulación comercial”.



Figura 1. "Spud" Murphy (Ewen Bremner), Mark Renton (Ewan McGregor) y Simon "Sick Boy" Williamson (Jonny Lee Miller), y Francis "Franco" Begbie (Robert Carlyle).

Después de 20 años de la historia original, contada en *Trainspotting*, Mark Renton (Ewan McGregor) vuelve a Escocia a enmendar a sus amigos, Daniel "Spud" Murphy (Ewen Bremner) y Simon "Sick Boy" Williamson (Jonny Lee Miller), y el siempre problemático Francis "Franco" Begbie (Robert Carlyle), quien acaba de salir de prisión. En 1996, *Trainspotting* fue una llamada de atención al proyecto de vida conformista y capitalista de la clase media. "Elige pagar a plazos un puto traje de marca, elige ver teleconcursos que aplastan el espíritu, elige un piso piloto, elige pudrirte en un asilo siendo una carga para los niños egoístas que has engendrado". "¡Elige tu futuro, elige la vida!"

La película se convirtió en un referente para aquella juventud aterrada de ser fagocitada por un sistema alienante y que en la filosofía punk de Irvine Welsh encontraba la elección como única posibilidad de subvertir la cultura. 20 años después, David Bowie, Lou Reed y George Best están muertos y Danny Boyle nos presenta *Trainspotting 2* que es una progresión coherente y sincera de su antecesora del conocimiento como elemento de una nueva identidad europea: Elige Facebook.

T2. Trainspotting es una película sumamente crítica con el momento actual mediante un trabajo que crea un diálogo constante con la primera película a base de negarle su manifestación en el presente.



Figura 2. Mark Renton en T2. *Trainspotting* (2017)

Trainspotting conceptualmente gira alrededor del antihéroe Mark Renton que nos plantea la siguiente disyuntiva: ¿Para qué elegir un modelo de vida?



Figura 3. Mark Renton en *Trainspotting* (1996)

La mayor parte de la sociedad ve la toma de decisiones como algo real y concreto, aunque existe una gran cantidad de restricciones y condicionamientos que pueden llevar a considerar la elección como un trastorno y posiblemente, a un resultado que no nos satisface. Contrasta con el hecho de que una cantidad ilimitada de elecciones puede llevar a un caos, bien arrepintiéndose de no haber elegido otra posibilidad, bien mediante la indiferencia a una existencia sin estructura como la que nos presentan los carismáticos personajes de T2: *Trainspotting*.

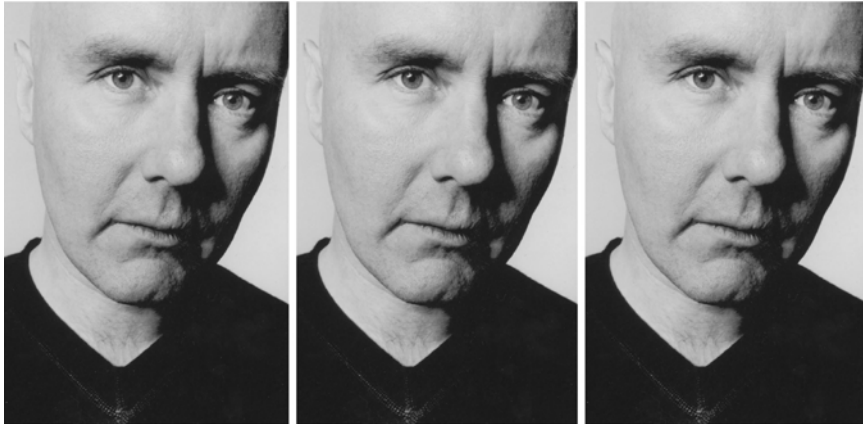


Figura 4. Irvine Welsh nacido 27 de septiembre de 1958 (edad 59), Leith, Reino Unido

“Para mí, Trainspotting es una historia sobre la transición de la sociedad hacia un mundo postindustrial, en donde el hombre se hace prescindible. La clase trabajadora industrial fue la primera víctima de eso, pero ahora ves a todas las profesiones afectadas: la gente ya no cree en la farsa de la educación universitaria, porque se da cuenta de que es una estafa que sólo nos endeuda. Es una mierda, claro. Trainspotting trata sobre eso”.

(Irvine Welsh, 2016).

Observemos un momento en el singular título de esta obra cinematográfica. *Trainspotting* tiene, en principio, un doble significado; en uno de los paisajes de la novela original del escritor británico, nacido en Leith, Edimburgo, Irvine Welsh, donde los personajes de Begbie y Renton utilizan las vías del tren para hacer sus necesidades, son preguntados por un borracho que habita en la estación de trenes si están haciendo *Trainspotting* a modo de broma escatológica, algo que nos remite directamente al ideario punk² (basura, escoria, desecho) que ha defendido el escritor en repetidas

² El movimiento punk no es un movimiento posicionado de una forma determinante y excluyente, pero sí tiende a acoger diversas posiciones políticas muy marcadas. Sí ha tenido un componente de crítica sobre el malestar de la juventud sobre el rumbo de la sociedad contemporánea. Por lo pronto el punk siempre se ha mostrado como una corriente que discrepa de los estereotipos de estilos de vida y expec-

ocasiones. Por otra parte, hace referencia al argot escocés en donde el término *Trainspotting* significa "buscar una vena para inyectarse droga". Aunque el término anglosajón *Trainspotting* se utiliza para referirse a la afición relativamente popular en el Reino Unido de observar trenes, algo que el protagonista de esta película, Mark Renton, hace en su habitación, forradas sus paredes con dibujos de trenes de la primera revolución industrial, en el deprimido hogar familiar que le acoge, imagen que cierra esta secuela a ritmo del tema *Lust For Life*³ del solista Iggy Pop y abre otra vez el bucle simbólico que el universo intertextual de *Trainspotting* nos presenta conectando directamente con el subconsciente colectivo británico marcado por el brexit: una sociedad sin identidad encerrada en una habitación o isla recordando infinitamente un pasado que no pueden dejar de olvidar a modo de turistas emocionales, demostrando de esta manera su singular patología. Paremos un momento, también para revisar el prefijo *Trains*, una palabra o su equivalente es casi la misma en inglés, francés, holandés, español, portugués o italiano, que proviene del inglés *train* y este del francés antiguo *train*, acción de arrastrar (relacionada etimológicamente con *trajinar*). Las lenguas alemanas y escandinavas dieron *zug*, *tag* y *tog*, que tienen también el sentido de arrastrar, que en su sustantivo sería traducido como el tirón. Hoy delimitaríamos este término a un vehículomúltiple, movido por medios mecánicos que circula por una vía férrea especialmente realizada para él, que fue el producto estrella de la revolución industrial surgido en Inglaterra durante los siglos XVIII y XIX. Este prefijo nos hace entender de manera simbólica la importancia como referente de este producto cultural para el concepto de Europa que intentamos refundar, convirtiendo a esta sátira anarquista⁴, que es *Trainspotting*, en una pieza clave para entender cómo se han subvertido los referentes culturales originales, ya que al unirle el sufijo *spotting*; que significa observar y que también pueden aparecer definidos como pequeños sangrados producidos entre una regla y otra, que no aparece en todas las mujeres y que puede ser síntoma de ovulación, o de periodo de fertilidad, se convierte en una acción pasiva ante la aparición de lo real de aquella generación que no se creyó el estado del bienestar prometido por las élites ideológicas europeas y que prefirieron un viaje interno o espiritual abandonando toda posibilidad de normalización y homogenización, que se concretó, entre otras manifestaciones, en una subcultura puramente basada en el uso recreativo de las drogas en los años noventa en Europa llamada movimiento *rave*, similar al movimiento *hippie* de los años 1960, sobre la que reflexionaba Dany

tativas juveniles del "establishment", la educación convencional, las reglas de la estética, y los medios de comunicación de masas.

³ *Lust for Life* es el segundo álbum de Iggy Pop publicado en 1977. Es su segundo disco en solitario después de *The Idiot*. Además de ser un éxito en cuanto a la crítica, es el álbum más popular comercialmente de toda su discografía hasta la fecha, y sigue siendo su único lanzamiento con certificación de Oro en Reino Unido.

⁴ Aunque originalmente la sátira se utilizó para la diversión, su pretensión real no es el humor en sí mismo, si no un ataque a una realidad que desaprueba el autor, usando para este cometido el arma de la inteligencia.

Boyle en el año 2000, en la adaptación cinematográfica de la exitosa novela de Alex Garland⁵, *La Playa*, dando a nuestro entender una visión trágica de este tipo de realidades.

Por último, este pasaje de la novela, es rescatado en la parte final de obra cinematográfica: *T2. Trainspotting*

Fuimos a orinar en la vieja estación central de Leith. Yo, Renton y Begbie. El lugar estaba vacío. Lo iban a demoler pronto".

Esta estación era enorme. Venían locomotoras de todos lados. -¡Chu y más chu! Un viejo borracho, que Begbie había estado observando se tambaleó hacia nosotros, botella en mano". ¿Qué hacen, muchachos? ¿Están dejando sus huellas? ¿En la central de Leith? "Eso dijo, riéndose. Me fijé que Begbie parecía estar muy callado e incómodo. Los echan a andar para ti. ¡Infeliz de mierda! Entonces me di cuenta de que el viejo borracho era el padre de Begbie". Primero, hay una oportunidad, y luego hay una traición. Y así es como acaba

Presentado como un monólogo interior a modo de flashback intertextual, para enmarcar un hecho clave para entender las interrelaciones argumentales que se han generado en el universo *Trainspotting*. Descubrimos, a la vez que los protagonistas, que el borracho que acompaña a Renton, Spud y Begbie en la estación de trenes de Leith; en lo que él mismo define como un mal viaje, (en la traducción de la versión española del termino *Trainspotting*) es el padre de Begbie, personaje de gran violencia e inadaptación dentro de la trama. Este hecho clave define sin lugar a dudas el mensaje ulterior del término *Trainspotting* como el fin de la sociedad patriarcal, en una Europa sumida en un viaje interior marcado por la búsqueda de una identidad, donde la generación de los años noventa se vio identificada a través de las historias que contaba el escritor escocés Irvine Welsh en su primera novela titulada *Trainspotting* en el año 1993. Esta escena, presentada a través de los escritos de Spud, una especie de alter-ego del escritor Irvine Welsh en esta obra cinematográfica, que son leídos por Begbie, define el conflicto y la lucha de fuerzas antagónicas que rigen la forma de pensar y actuar de esta generación marcada por la ausencia del padre como figura central del marco familiar.

⁵ Garland recibió su diploma en 1992 de la Universidad de Mánchester. Su primera novela, *The Beach*, fue publicada en 1996.³ La novela fue hecha película en 2000, por Danny Boyle, protagonizada por Leonardo DiCaprio. *The Tesseract*, la segunda novela de Garland, fue publicada en 1998. También fue hecha película. En 2002, escribió el guion para *28 Days Later*, película de Danny Boyle, protagonizada por Cillian Murphy.⁴ Su tercera novela, *The Coma*, fue publicada en 2004.

En 2005, Garland escribió un guion para una adaptación de película de Halo, le pagaron \$1 millón. En 2007 escribió el guion para la película *Sunshine*. También fue productor ejecutivo de *28 Weeks Later*, la secuela de *28 Days Later*. En 2015 hizo sudebut como director con *Ex Machina*, ganadora del Óscar a los mejores efectos visuales y, en 2018 estrenará su segunda película como director, *Annihilation*, basada en la novela de Jeff VanderMeer.



Figura 5. Francis "Franco" Begbie (Robert Carlyle)

Begbie, después de recordar gracias a los escritos de Spud como se sentía al ver su padre borracho, descubre cual es el conflicto que produce sus procesos psíquicos e intenta redimirse presentándose ante su hijo como lo que realmente es; un ser psicópata carente de empatía dominado por *el ello*, que ha generado su sociopatía, su impulsividad, que se pone en peligro a sí mismo, llevándole en su caso a sufrir una condena de prisión de 20 años, del mismo modo que a los demás que han formado su grupo vivencial, Spud, Mark Renton, Sick Boy, a experiencias extremas de desafección, ya que la prioridad absoluta es satisfacer sus necesidades con urgencia: dinero, violencia gratuita, sexo con viagra... Tras esta escena que le produce un gran desequilibrio, Begbie intentará el homicidio de Mark Renton, icono central de *Trainspotting*, en los minutos finales de la película, una auténtica catarsis que encierra la necesidad de un Super Yo que vele por el cumplimiento de las reglas morales que debe tratar de re-equilibrar la correlación de fuerzas entre el Yo, el ello, y el Super Yo cultural europeo a través del relato de las mismas, siendo esta la misión final de esta obra cinematográfica, descubrir a su público, una generación perdida, su sentido nominal designando a cada uno de los intervinientes, su predicación verbal o su argumento intertextual como referente cultural europeo.

Quedando de esta manera definido *Trainspotting*, como un término satírico que evoca el mal viaje que han sufrido distintas generaciones en pos de una identidad global llamada Europa y cuáles fueron sus armas de defensa ante esta deriva social, en la primera película: el consumo de heroína como arma ideológica, fascinando por su literalidad a la generación de los noventa, convirtiendo a la película en un fenómeno de masas a nivel mundial. No en vano, el propio autor Irvine Welsh prefirió definir a su obra con la letra T del abecedario para referirse a ella, letra que es utilizada para denominar el lugar donde se reunirán todos sus protagonistas en la parte final de la película, el bar regentado por Sick boy que pretende convertir en un burdel con

una ayuda a fondo perdido de la Comunidad Europea en las cercanías de la estación de ferrocarril de Leith, para evitar el conflicto que subyace sobre este término el cual enfrenta a todos los protagonistas de este universo en dicha escena, sin más solución que otra escapada o “mal viaje” donde aparece la oportunidad y luego la traición al subconsciente colectivo europeo.

Ahora mismo, siento bastante lástima por los jóvenes. Siguen pasándose en grande, pero siento que les han robado la cultura. Nada es específicamente suyo. Nos confirma el escritor y también cineasta Irvine Welsh en una entrevista para la revista cultural Jot down en el año 2014.



Figura 6. Mark Renton y Sick Boy en T2. *Trainspotting*

Sabemos que la producción de mensajes y referentes culturales ha estado unida a las posibilidades técnicas de los periodos económicos e históricos. Por eso, en las últimas décadas, el desarrollo de las tecnologías de la comunicación y la información han posibilitado la producción incontrolada de todo tipo de mensajes e información que conforman una gigantesca fábrica de símbolos y signos. Por simplificar, podemos afirmar que el universo semántico de *Trainspotting* es un gigantesco surtidor de publicidad, y propaganda ideológica, que la generación de los noventa identificó como su verdadera identidad frente a la maquinaria ideológica de la sociedad del Bienestar⁶ lanzada por las instituciones Europeas, componiendo el marco idóneo para generar lo que hemos definido un lenguaje sobre moderno. El estilo hiperkinético que propone el cineasta Danny Boyle en ambas películas de *Trainspotting* nos define en perfecta armonía con fondo y forma el estado anímico de los personajes, que hacen que el espectador se vea inmerso, al igual que sus protagonistas, en una constante hiperactividad visual y sonoraprovocando estados de déficit de atención ante la cantidad de

⁶ Se denomina Estado de Bienestar al conjunto de acciones y ejercicios por parte del Estado (a través del Gobierno) en búsqueda de una mayor atención a la redistribución y bienestar general de la población.

En ciencias sociales, el Estado de Bienestar se basa en el ejercicio de la función pública, es decir, la intervención del estado en la economía y sociedad, para una mayor redistribución de la riqueza que mejore las condiciones socioeconómicas y de salud de la población.

mensajes lanzados. Hacemos notar que es esta acumulación, la adición de distintas temporalidades lo que configura la modernidad del lenguaje cinematográfico del universo conceptual *Trainspotting*. Este ideal de acumulación corresponde a un cierto deseo de escribir o de leer el tiempo en el espacio: un tiempo pasado, que lleva a su protagonista Mark Renton, a ser incapaz de cerrar esa etapa vivencial pero que tampoco borra el tiempo presente, y anuncia el tiempo futuro que ya se perfila. En dicho personaje se evoca la modernidad desde el desencanto, viviendo la realidad donde desaparecen los mitos de origen, los mitos de fundación de todos los sistemas de creencia que buscan el sentido del presente de la sociedad actual en su pasado: Choose Life.

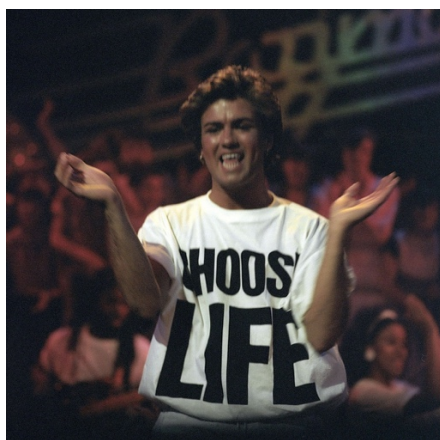


Figura 7. George Michael en el video de Wham! - *Wake Me Up Before You Go-Go*

¿Qué es "Escoge la vida"?

¿Qué?

"Escoge la vida"

Simon lo dice a veces.

Dice: "Escoge la vida, Veronika".

"Escoge la vida". "Escoge la vida" era el eslogan de una campaña antidrogas de los 80. Le agregábamos cosas.

T2, *Trainspotting* es una cruel radiografía de la miseria humana vista de manera irónica, un retrato extremo de aquello que conocemos como vida, a la que paradójicamente nuestro protagonista Mark Renton nos invita a elegir a disfrutar, a sentir, pero que también nos introduce en una visión antropocéntrica donde las utopías sociales del porvenir (la sociedad sin clase, un futuro prometedor) no dan sentido al presente. Unas evidencias de la historia y las desilusiones de la actualidad que ha producido el desencanto vivencial de varias generaciones como así se manifiesta en tres novelas

escritas⁷ por el denominado Céline⁸ escocés, Irvine Welsh, de la experiencia *Trainspotting*, que nos demuestran que conceptualmente nos encontramos en cierto final de la historia: un fin por la fragmentación dentro de la polifonía cultural en la que nos vemos inmersos y que nos retan a vivir desde el más absoluto nihilismo.

El lenguaje cinematográfico presentado por *T2. Trainspotting* así nos lo confirma a partir de dos excesos: el exceso de información, y el exceso de individualismo.

Un exceso de información que nos da la sensación de que la historia se acelera, que da como resultado un ritmo sincopado a la narración, haciéndonos experimentar que no sabemos bien por donde vamos, pero vamos y cada vez más rápido, provocando la pasividad, la inanidad, por la poca importancia de su discurso o argumentos.

Un exceso de individualismo, representado con crudeza por el discurso de Choose Life, que debilita todas las cosmologías, las ideologías y las obligaciones intelectuales convirtiendo a *T2. Trainspotting* en un mercado ideológico equiparable a un self-service en el cual presenta al individuo como un ente que se apropia de diferentes piezas ideológicas para ensamblar su propia cosmología y tener la sensación de pensar por sí mismo: Escoge la vida.



Figura 8. Ewan McGregor en una fotografía para la revista Esquire

Enlaces *T2 Trainspotting*

- A) <http://www.revistagq.com/noticias/cultura/articulos/trainspotting-2-t2-critica/25328>
- B) <https://www.espinof.com/criticas/t2-trainspotting-mas-madura-menos-interesante>

⁷ *Trainspotting* (1993), *Porno* (2002), *Skagboys* (2012).

⁸ Uno de los escritores más influyentes del siglo XX, pues desarrolló un nuevo estilo de escritura que modernizó tanto la literatura francesa como la universal. Tras Marcel Proust, es el autor más traducido y popular de la literatura francesa del siglo XX; su novela más famosa es *Viaje al fin de la noche*.

- C) <http://www.tomatazos.com/articulos/243166/Trainspotting-2-La-Vida-en-el-Abismo-top-de-criticas-resenas-y-calificaciones>
- D) <https://magnet.xataka.com/preguntas-no-tan-frecuentes/el-monologo-de-trainspotting-ha-cambiado-en-veinte-anos-tambien-todo-lo-demas>
- E) <https://lecturascinetograficas.blogspot.com.es/2014/06/trainspotting.html>
- F) <http://elpuentedelasbrujas.blogspot.com.es/2010/12/trainspotting-el-drama-satirico-de-una.html>
- G) <https://culturacolectiva.com/cine/datos-que-no-sabias-de-trainspotting/>
- H) <https://filmfellasclub.wordpress.com/2016/11/17/cinefactos-curiosidades-de-trainspotting/>
- I) <http://www.alohacriticon.com/cine/actores-y-directores/danny-boyle/>
- J) http://www.huffingtonpost.es/2017/02/20/danny-boyle-trainspotting_n_14635112.html
- K) <http://www.bolsamania.com/cine/este-motivo-ewan-mcgregor-danny-boyle-pasaron-10-anos-sin-hablarse/>
- L) <http://www.sensacine.com/actores/actor-17042/biografia/>
- M) http://www.abc.es/play/cine/noticias/abci-trainspotting-danny-boyle-201702240040_noticia.html
- N) http://www.abc.es/play/cine/noticias/abci-berlinale-entre-drogas-y-politica-201702102127_noticia.html
- O) <http://www.mondosonoro.com/blog-musica/danny-boyle/>
- P) <http://malditosnerds.com/notas/id/12718/ANLISIS-T2-Trainspotting-Danny-Boyle-2017>
- Q) <https://www.cinepremiere.com.mx/trainspotting-2-critica-62783.html>
- R) <http://www.larazon.es/cultura/cine/trainspotting-2-vaya-bajon-CI14494071>
- S) <http://www.esquire.co.uk/culture/longform/a15113/ewan-mcgregor-interview/>

CHOOSE LIFE T SHIRT

- A) <https://overland.org.au/2017/02/choose-life-a-short-history/>

PORNO- T2 TRAINSPOTTING

- A) <https://kevinjesus20.com/2016/08/trainspotting-2-esta-dispuesta-calentar-el-invierno/>

IRVINE WELSH

- A) <http://www.jotdown.es/2014/08/irvine-welsh-los-jovenes-siguen-pasandose-lo-en-grande-pero-siento-que-les-han-robado-la-cultura/>
- B) <http://www.lanacion.com.ar/1938240-irvine-welsh-y-la-nueva-trainspotting>

APROXIMACIÓN AL VERDADERO REALISMO EN LA TEORÍA CINEMATográfica DE ANDRÉ BAZIN

Lourdes Esqueda Verano

Universidad de Navarra

lesqueda@unav.es

Departamento de Cultura y Comunicación Audiovisual, Edificio de Bibliotecas
Universidad de Navarra (Pamplona, Navarra)

Resumen

Para el reconocido crítico y teórico cinematográfico, André Bazin, el verdadero realismo se opone al pseudorealismo, que se satisface con la semejanza, en tanto que su razón de ser y, por tanto, su valoración, superan el campo de las apariencias. Este artículo propone una aproximación teórica a los elementos que conforman el *verdadero realismo* baziniano, mediante una sistematización de su pensamiento en tres niveles de realismo: la ontología de la imagen fotográfica; el estilo o lenguaje cinematográfico; y la verdad estética o *fondo*. Este último es, sin lugar a duda, el menos explorado de los niveles de realismo baziniano, por lo que se le dedicará una especial atención.

Palabras clave: realismo cinematográfico, ontología, lenguaje, fondo, André Bazin.

Introducción

André Bazin es uno de los intelectuales más citados y comentados de la teoría cinematográfica: su influencia es innegable. Sin embargo, el carácter fragmentario de su obra dificulta alcanzar una visión de conjunto que le haga justicia. Esto se debe a una razón práctica: la selección de textos que conforman su obra más conocida, *Qu'est-ce que le cinéma?* deja fuera un gran número de sus textos. Gracias al Archivo Bazin¹,

¹ Agradezco al profesor Dudley Andrew por permitirme acceder a la totalidad de los textos bazinianos recogidos en el Archivo Bazin de la Universidad de Yale. Del mismo modo, expreso mi agradecimiento

que me permitió el acceso a sus casi 2.600 textos íntegros, ofrezco una posible sistematización de su pensamiento en torno a tres niveles de realismo: (§1) ontología de la imagen fotográfica, (§2) lenguaje cinematográfico y (§3) fondo. Estos tres niveles se relacionan y exigen mutuamente, dando lugar a un sistema complejo y unitario que gira en torno al concepto de realismo estético con el que se suele identificar al autor. En esta comunicación ofreceré una mirada al modo en que estos tres niveles de realismo coexisten y se relacionan. Se enfatizará especialmente el tercer nivel de realismo, que Bazin consideraba el más definitivo del cine y permanece paradójicamente como el más desatendido de su teoría.

1. Primer nivel: ontología

El primer nivel de realismo es, sin duda, el más comentado en la teoría de este autor. Las reflexiones de Bazin en «La ontología de la imagen fotográfica» (en adelante, «Ontologie»), dan cuenta de por qué el autor consideraba el cine como *arte de la realidad*². A continuación, se detalla cómo, si Bazin comprende el cine como un arte esencialmente realista o de vocación realista, esto se debe a la peculiar génesis de la materia prima que lo compone. Como se verá a lo largo de esta exposición, este primer realismo presente en la teoría de Bazin no es más que una suerte de privilegiada condición de posibilidad, exclusiva de las artes de registro. La tendencia del cine hacia el realismo –también llamada realismo genético u ontológico– surge gracias a tres peculiaridades de la imagen fotográfica, que Bazin explora en «Ontologie» y de forma continuada en sus críticas de cine. Dichas peculiaridades son:

(a) La condición de huella. Este es uno de los asuntos más estudiados y menos comprendidos de la teoría baziniana. Bazin asegura que *la existencia del objeto fotográfico participa [...] del modelo como una huella digital. Por ello se une realmente a la creación natural en lugar de sustituirla por otra distinta*³. Es decir, una huella que no remite a algo distinto de sí misma y que, sin embargo, presenta una identidad ontológica con el modelo.

Estas paradójicas características de la huella baziniana la alejan de la indexicalidad-peirceana, con la que se suele identificar⁴. Porque, mientras para C. S. Peirce un índi-

to con la Asociación de Amigos y al Departamento de Cultura y Comunicación de la Universidad de Navarra por su apoyo en dicha empresa. Finalmente, agradezco a Efrén Cuevas, por regalarme tantas horas para discutir estos asuntos.

² BAZIN, A. (1966): *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 11.

³ *Ibid.*, 19.

⁴ En los casi 2.600 textos de Bazin, el término 'indexicalidad' no aparece ni una sola vez. No fue sino hasta el año 1969, cuando en *Signs and Meaning in the Cinema* Peter Wollen realizó una clasificación de corte estructuralista sobre las principales teorías cinematográficas, asignando a la huella baziniana el mote de indexicalidad.

ce es un signo (entendido como sustitución), para Bazin la condición de huella de las imágenes fotográficas actúan más bien como un espejo de reflejo diferido:

«resulta falso decir que la pantalla sea absolutamente impotente para ponernos “en presencia” del actor. Lo hace a la manera de un espejo (del que hay que admitir que repite la presencia de lo que refleja) pero de un espejo de reflejo diferido, cuyo azogue retuviera la imagen»⁵.

Los ecos sartreanos en esta comprensión de la imagen como “conciencia *de* algo” y no como sustitución son evidentes. Se puede decir que Bazin coincide con Sartre en el punto de la no-mediación fotográfica, y en que la fotografía permite acceder a una realidad. Pero Bazin, a diferencia de Sartre, no describe la imagen fotográfica tan sólo como acto de conciencia, sino como **presencia**⁶. Así, Bazin se atreve a decir que la fotografía nos afecta como un fenómeno natural, como una flor o un copo de nieve.

(b) La objetividad fotográfica. Para Bazin, *la originalidad de la fotografía con relación a la pintura reside [...] en su esencial objetividad*⁷. Bazin no usa este término en el sentido de imparcialidad, sino destacando la producción mecánica de las imágenes: *por primera vez, entre el objeto inicial y su representación no se interpone más que otro objeto*⁸. Como diría l’Herbier, el cine es una *machine à imprimerla vie*⁹.

(c) La transferencia. Estas primeras dos propiedades de la fotografía conforman lo que Daniel Morgan engloba bajo el concepto de **indexargument**¹⁰. Morgan propone dar un paso más allá y tomar en serio a Bazin cuando afirma que la fotografía nos presenta con una transferencia *de la realidad de la cosa a su reproducción*¹¹. Tomemos en serio el concepto de transferencia (**transfert**), que consiste en pasar o llevar algo desde un lugar a otro¹². Transferir algo implica (a) que el objeto transferido no

⁵ BAZIN, A. (1966): op. cit., 236. Esta misma idea ha sido desarrollada bajo el nombre ‘tesis de la transparencia’, por WALTON, K.L. (2008): «Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism», WALDEN (Ed.), *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature*, Wiley-Blackwell, 14-49.

⁶ Dicho de otro modo, mientras para Sartre la fotografía nos permite percibir un árbol (acto de conciencia) sin que haya un verdadero árbol delante (cosa), para Bazin, el árbol está ahí, re-presentado de verdad. Cfr. Sartre, J-P. (2006): *La imaginación, Argentina, Edhasa*, 218.

⁷ BAZIN, A. (1966): op. cit., 18.

⁸ *Ibid.*, 18.

⁹ L’HERBIER, M. (1918): «Hermès et le silence», *Le Temps*, 23 de febrero, París, 3.

¹⁰ MORGAN, D. (2006): «Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics», *Critical Inquiry*, vol. 32, Chicago, 443-481.

¹¹ BAZIN, A. (1966): op. cit., 18. En la traducción castellana se utiliza la palabra ‘transfusión’, pero en el presente trabajo utilizaré el término ‘transferencia’ que resulta más cercano al original francés ‘transfert’.

¹² He indagado sobre esta idea en ESQUEDA, L. y CUEVAS, E. (2012): «Entre la huella y el índice: relecturas contemporáneas de André Bazin», *Área abierta*, núm. 33.

puede estar simultáneamente en los dos sitios y (b) que lo transferido es igual a sí mismo en el punto de partida y el destino. En la imagen fotográfica se produce una captura del objeto real que queda guardada en la imagen. Evidentemente lo que se transfiere no es toda la realidad física de la cosa, sino parte de ella: la realidad visualmente perceptible y temporal-concreta del instante en que fue fotografiada o filmada. El objeto capturado en un momento, al pasar este momento, ya no es el mismo. No es que la cosa cambie, pero el momento de la cosa sí. De modo que *esa* realidad o visión concreta ha dejado de existir frente a la cámara para immortalizarse en el celuloide. La fotografía, diría Bazin, *nos da el objeto mismo pero liberado de las contingencias temporales*¹³. De acuerdo a Bazin, estas propiedades confieren a la imagen fotográfica una tendencia privilegiada hacia el realismo.

Dado que en la imagen fotográfica no sólo se representa la realidad, sino que la re-presenta, este primer nivel ontológico aparece ante Bazin como un medio esencialmente realista. Al menos como condición de posibilidad, para un realismo exclusivamente cinematográfico. Sin embargo, este es sólo un primer nivel o paso y no garantiza por sí mismo que el filme alcance un realismo estético.

2. Segundo nivel: lenguaje

En este apartado no repararé en las guías generales que establece Bazin para un realismo estilístico, tales como la ley del montaje prohibido o la recomendación de usar catalizadores de realismo en la plástica. Este apartado se dedica a establecer los fundamentos bazinianos subyacentes a dichas normas.

(a) Estilo y estética. Cuando hablamos de lenguaje realista, nos encontramos ante una cuestión de estilo. Considero importante distinguir entre estilo y estética, dos términos que tienden a usarse como sinónimos y que, sin embargo, denotan asuntos distintos. Mientras la estética refiere a la plasmación de una determinada concepción del mundo (subjetiva, interpersonal y trascendente), el estilo puede definirse como el conjunto de técnicas y herramientas utilizadas en determinada obra. El estilo y la estética se encuentran estrechamente relacionados, porque el estilo es uno de los medios de la estética. De hecho, no es poco frecuente encontrar alusiones a determinados estilos mediante la palabra 'estética', por ejemplo, la estética oriental o renacentista. Este uso del lenguaje, aunque extendido, no pierde su condición de sinécdoque, porque si bien el estilo utilizado es parte de la estética resultante de un filme, ésta última es mucho más amplia.

En el cine, el estilo es el resultado de las elecciones en la planificación, iluminación, vestuario, montaje y demás herramientas que permiten materializar determinada vi-

¹³ BAZIN, A. (1966): op. cit., 18.

sión del mundo y transmitir la historia deseada por sus realizadores. El lenguaje cinematográfico, explica Bazin, se encuentra en relación con la esencia realista del cine:

«Es necesario siempre recurrir a la dialéctica de la realidad y la abstracción, de lo concreto y de los conceptos para definir un estilo de cine. En último extremo, es en la manera especial que el cineasta tiene de destacar la realidad donde reside lo característico de su estilo y, me atrevería a decir, de su jerarquía»¹⁴.

Así pues, aunque en este trabajo se distingue entre ambos términos, el estilo es un concepto que siempre remite a una estética. Si el estilo en el que una película está hecha influye de un modo decisivo en el resultado estético de la obra, para apreciar correctamente una obra es imprescindible contextualizar el estilo. Una de las principales finalidades de los cineclubes en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX era precisamente ésta: la de facilitar a los asistentes la correcta valoración de las películas, cuyo sistema de convenciones requería de una alfabetización visual. Este aspecto fue destacado por el teórico a propósito de los ‘remakes’. Aunque el original y su ‘remake’ cuentan la «misma historia», se trata de obras distintas, porque una película cristaliza de un modo más o menos directo la época en la que se realiza. Cada película refleja los gustos y la sensibilidad de su tiempo. Por eso ver una película antigua es como viajar en el tiempo¹⁵. Esta vez no sólo accedemos al pasado en el sentido de la ontología de la imagen, sino también a un pasado cultural que la nueva proyección de esa película clásica re-presentifica.

(b) La convencionalidad del realismo. Como dice Bazin, el realismo es relativo a cada época porque, como todo lenguaje, está conformado por convenciones¹⁶. Y uno de los rasgos característicos de las convenciones es su falta de fijación. No existe el realismo, sino los realismos, que van cambiando de acuerdo a la época¹⁷. Pese a la relatividad del realismo de la que habla Bazin, cabe apuntar que este relativismo se encuentra tan sólo en el segundo nivel de realismo que consiste en el uso que en cada época se hace del lenguaje cinematográfico, y que el realismo estético tal y como lo comprende Bazin se refiere a algo más allá del estilo. Como recoge Diane Arnaud, Deleuze aborda esta diferencia en su lectura de la teoría baziniana cuando dice que *Bazin favoreció una comprensión estética del realismo por encima de un dogma técnico*¹⁸.

Pese a que el cine se orienta genéticamente al realismo, la consecución de una representación de corte realista dependerá del manejo de las herramientas de su lenguaje:

¹⁴ BAZIN, A. (1990): *Jean Renoir. Periodos, filmes y documentos*, Paidós, Barcelona, 80.

¹⁵ Cfr. BAZIN, A. (1951): «À propos des reprises», *Cahiers du cinéma*, núm. 5, París, 54.

¹⁶ Cfr. BAZIN, A. (1951): op. cit., 55.

¹⁷ Cfr. BAZIN, A. (1966): *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 146.

¹⁸ ARNAUD, D. (2011): «From Bazin to Deleuze: A Matter of Depth», *Opening Bazin*, Nueva York, Oxford University Press, 88.

«El realismo es la ley general del cine, pero éste es relativo a su evolución material. A estas servidumbres imperativas [del realismo] se suman las variaciones de la técnica artística, el estilo fotográfico y las preferencias en iluminación, accesorios y montajes. Estas convenciones, que son transparentes en su novedad, se acaban volviendo opacas al cabo de cinco o seis años, cuando las nuevas convenciones se han impuesto a las viejas»¹⁹.

(c) La verosimilitud. Si bien Bazin habla de un realismo cuasi-genético en el primer nivel de realismo cinematográfico que surge de la ontología de sus imágenes, en lo tocante a este segundo nivel Bazin se cuestiona si el cine está obligado a la representación, si no del mundo natural, al menos sí de un mundo verosímil. El teórico considera que en esta falta de verosimilitud es donde reside el fracaso estético de determinados filmes expresionistas que construyen un universo distinto al nuestro. Sin embargo, Bazin es consciente de que condenar determinados filmes por su falta de verosimilitud sería caer en un reduccionismo y dogmatismo absoluto, pues determinar la verosimilitud o no de un filme es una tarea subjetiva. Con esto último en mente, el teórico se esfuerza por hacer ver que la pantalla puede simular universos artificiales y seres fantásticos siempre y cuando *exista un denominador común entre la imagen cinematográfica y el mundo en que vivimos. Nuestra experiencia del espacio constituye la infraestructura de nuestra concepción del universo*²⁰. Según Bazin, lo propio del cine es aprovechar el vínculo existencial entre imagen cinematográfica y mundo real para mantener la verosimilitud en las películas, sean del género que sean. Incluso si su finalidad es retratar mundos y seres inexistentes²¹.

(d) La necesaria interacción de los tres niveles. En sus textos, Bazin apunta a los tres niveles de una película (ontología, lenguaje y fondo) de manera simultánea, porque la elección de determinado uso del lenguaje tiene su razón de ser en virtud de la ontología de sus imágenes y en función de lo que busca significar²². ¿No podría considerarse que una película estilísticamente realista, pero desligada ontológica y teleo-

¹⁹ BAZIN, A. (1951): «À propos des reprises», *Cahiers du cinéma*, núm. 5, París.

²⁰ BAZIN, ¿*Qué es el cine?*, p. 247.

²¹ Daniel Morgan reflexiona sobre este asunto de la representación realista de lo fantástico en el cine, a través de la sobreimpresión para representar lo fantasmagórico y sobre la evolución del uso de esta herramienta concreta en el cine (Cfr. Morgan, D. (2011): «TheAfterlifeofSuperimposition», *Opening Bazin*, op. cit., 127-140).

²² Para ser lo más fiel posible a los planteamientos de Bazin, se ha de comprender los tres niveles en relación de co-dependencia, evitando la totalización de una de ellas. Esto es lo que ocurre en la original lectura de Richard Rushton, donde apunta que el cine busca la autenticidad más allá de la mera verosimilitud. Pero Rushton acaba absolutizado este concepto hasta el punto de oponer autenticidad en el sentido baziniano del término y representación. (2011: *The Reality of Film: Theories of Filmic Reality*, Manchester University Press, 63). Si bien el planteamiento de Rushton pone de manifiesto interesantes aspectos de la teoría de Bazin, considero aventurado descartar que la imagen en sí misma no desempeñe un papel esencial en la comprensión baziniana del cine.

lógicamente de la realidad es, en el fondo, formalista? Del mismo modo, Bazin piensa que el análisis aislado de la forma lleva al pedantismo y da lugar a una apreciación estética precaria²³. Un análisis de corte superficial siempre desmerece a la obra. Del mismo modo, Bazin critica que se afronte el análisis de una película sin hacer referencia a sus medios de expresión. En la presentación de *Amanece* (*Le jour se lève*, Marcel Carné, 1939), Bazin defiende que:

«en cine, aún menos que en cualquier otro arte, el ‘fondo’ no se podría separar de la ‘forma’. La explicación de la película se logra en la medida en que se consigue este resultado: que el público sea consciente de la conexión de los medios cinematográficos con las intenciones del autor y, a la inversa, que el tema mismo no puede definirse con independencia de los medios empleados»²⁴.

Así pues, los medios empleados no son una cuestión menor ni deben ser tratados como un postizo, porque no sólo nos hablan de la realidad que el cineasta busca compartir, sino que nos desvelan también sus intenciones y la postura epistemológica del realizador que subyace a la obra.

3. Tercer nivel: fondo

El tercer nivel de realismo, al que he llamado ‘fondo’, es una constante a lo largo de toda la producción del crítico francés. Acorde a su estilo de escritura, Bazin recurre a una gran riqueza de expresiones para aludir al mismo: realidades espirituales, significación esencial del mundo, significación profunda del filme, realidad sociológica, sentido o verdad moral²⁵. Bazin recurrió al término ‘fondo’ en algunos de los escritos donde teorizó un poco sobre el mismo, siempre en su característica dialéctica: fondo/forma²⁶; fondo/tema²⁷. A continuación, se ofrece una aproximación a lo que constituye este tercer nivel.

²³ Cfr. las notas a pie aportadas por Bazin en LE VEUGLE, J. (1947): «Conseilsauxanimateurs de Ciné-clubs Commentonprépare les débatsauCiné-Club d'Annecy», *DocEducationPopulaire*, núm. 7, París.

²⁴ BAZIN, A. (1947): «*Le jour se lève* de Marcel Carné», *DocEducationPopulaire*, núm. 4.

²⁵ Bazin tiende a hablar de ‘verdad moral’, sobre todo, en sus críticas a Jean Renoir, donde también habla de ‘mensaje’ para referirse al fondo (Cfr. BAZIN, (1990), op. cit., 47, 66). También les llama valores morales o sociales en BAZIN, A. (1955): «Le courrier des lecteurs», *Cahiers du Cinéma*, núm. 50, 55-56. Del mismo modo, habla de lo humano o lo profundo del ser humano en distintas ocasiones, como es el caso de su artículo BAZIN, A. (1957): «Cinéma et engagement», *Esprit*, núm. 249, 684-685. Sin embargo, su término predilecto para referir a esta tercera dimensión es el de ‘realidades espirituales’, que suele venir aparejado al de la ‘significación’, como puede comprobarse en *¿Qué es el cine?*, op. cit., 15.

²⁶ Cfr. BAZIN, A. (1950): «La «technique» et le «sujet» ne jouent pasaucinéma le mêmêrôle que dans les autresarts La forme et le fond», *RCT*, núm. 45.

²⁷ Cfr. BAZIN, A. (1956): «Noblesse de Renoir», *Esprit*, núm. 236, 419-420.

(a) Identificación del tercer nivel de realismo. Ante la gran variedad de expresiones y la práctica inexistencia de una exposición sobre este nivel, no es de extrañar que el fondo haya pasado desapercibido durante mucho tiempo. Otro motivo para esta omisión se debe a la lectura estándar de *Qu'est-ce que le cinéma?*, que se centra en los aspectos ontológicos y técnicos tratados por el autor²⁸. Si bien estos aspectos son de suma importancia para Bazin, es relevante apuntar que, como dice Robert Sinnerbrink, *el interés que Bazin muestra por los aspectos ontológicos de la imagen no está separado de su interés por cuestiones estéticas y morales*²⁹. Es posible afirmar, incluso, que el interés de Bazin por salvaguardar el realismo genético o estilístico de una película, no responde a una preferencia personal sino que, más bien, Bazin los entendía como medios privilegiadamente orientados hacia la finalidad artística del cine, que consiste en alcanzar el 'realismo estético'. MatsRohdin secunda esta relevancia del fondo cuando dice que *el propósito de Bazin parece haber sido el de explicar cómo expresar realidades espirituales [fondo] a través de una imagen realista indexical[ontología] y del uso de transferencias metafóricas [lenguaje]*³⁰.

Pese a la dispersión de sus textos, Bazin mantuvo un planteamiento coherente durante sus años productivos, permitiendo identificar una teorización fragmentaria que apunta continuamente hacia el fondo como nivel imprescindible y decisivo del realismo estético. Incluso en los casos de publicaciones en las que el teórico disponía de poco espacio –como es el caso de *France Observateur*, *ÉcranFrançais*, *ParisienLibéré* y *Radio-Cinéma-Télévision*– es posible encontrar pruebas de la centralidad del tercer nivel para Bazin; así puede verse en «La “technique” et le “sujet” ne jouent pas au cinéma le même rôle que dans les autres arts: La forme et le fond»³¹, o en su versión de «Petit école du spectateur», donde el crítico insistía en que la autoría de una obra correspondía al responsable último de la forma y el fondo del filme³².

²⁸ De hecho, no es poco frecuente encontrarse con trabajos que absolutiza alguno de estos dos primeros niveles, cayendo finalmente en lo que Dudley Andrew y Hervé Joubert-Laurencin han denominado 'bazinismo', descrito por Douglas Smith como “una lectura simplista del realismo baziniano que consiste reducir su teoría a: un realismo que se desprende de la ontología realista de la imagen fotográfica, que siempre da lugar a una representación objetiva; el recurso a determinadas herramientas sobre el uso de otras, como es el caso del plano secuencia sobre el montaje; y la identificación de determinados autores como los gurús del realismo, fuera de los cuales la práctica cinematográfica no tendría ningún mérito” (Cfr. SMITH, D. (2013): «Introduction: Revisiting André Bazin», *Paragraph*, vol. 36, núm. 1, 1-2).

²⁹ SINNERBRINK, R. (2012): «Cinematic Belief. Bazinian Cinophilia and Malick's *The Three of Life*», *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities*, vol. 17, núm. 4, 99. El término “moral” se podría prestar a equívocos y no hacer completa justicia a lo que el teórico en realidad apuntó en lo relativo a las realidades espirituales, que llamó ‘fondo’.

³⁰ ROHDIN, M. (2007): «Cinema as an Art of Potential Metaphor in André Bazin's Realist Film Theory», *Film International*, vol. 5, núm. 6, 50.

³¹ Cfr. BAZIN, A. (1950): «La «technique» et le «sujet» ne jouent pas au cinéma le même rôle que dans les autres arts La forme et le fond», *RCT*, núm. 45.

³² Cfr. BAZIN, A. (1946): «L'écran et le monde», *ParisienLibéré*, núm. 729.

En estos casos, Bazin defendía una necesaria adecuación entre forma y fondo. Sin embargo, es en *Cahiers du cinéma* (anteriormente *Revue du Cinéma*) y *Esprit* donde encontramos alusiones más detalladas este tercer nivel de realismo. Esto se debe, por un lado, a una mayor extensión para desarrollar sus ideas y, por el otro, a que en ambas revistas Bazin contaba con un ambiente de total libertad para ahondar en estos asuntos a los que él llamaba ‘realidades espirituales’.

(b) Fondo y el cine como arte. Bazin se esmeró por posicionar al cine a la altura de las demás artes. Para Bazin, el valor del cine va más allá más allá del preciosismo de la plástica y su función de divertimento; el cine busca comprender el sentido del hombre y del mundo³³ Si Bazin defiende que el cine es un arte a tener en consideración de la misma manera que la pintura, el teatro o la literatura, es porque al igual que el resto de artes el cine explora artísticamente la condición humana: *eso a lo que llamamos “cine” versa sobre realidades intelectuales, morales y estéticas bien diversas*³⁴.

Conviene hacer un paréntesis para señalar que Bazin no descarta la validez artística de los filmes que no cumplan sus altas expectativas³⁵. Sin embargo, Bazin sí propone que existe una jerarquía, al igual que en las demás artes, donde no queda extraño distinguir entre un buen vodevil y una mala tragedia griega³⁶. La labor del crítico de cine, tal y como la entiende Bazin, consiste en facilitar el discernimiento por parte del público entre aquellos filmes que aporten una mayor riqueza interpretativa y los que no.

(c) La diferencia entre fondo y tema. Bazin abordó con cierto detalle la distinción entre la significación profunda de un filme (‘fondo’) y su testimonio social (‘tema’) a propósito de *La regla del juego* (*La Règle du jeu*, Jean Renoir, 1939), Bazin dice que Renoir hubiera dejado de lado el realismo social, *porque siempre es lamentable perder cualquier cosa valiosa, pero no pienso que lo esencial del mensaje Renoir haya sido nunca social*³⁷. Y destaca la importancia de otro asunto para el realismo del filme y como aspecto característico del cine de Renoir:

³³ BAZIN, A. (1952): «Où va le cinéma? (Fin): Pas de fossé entre un «cinéma de l'élite» et un «cinémapopulaire»», *RCT*, núm. 124, 3.

³⁴ *Ibíd.*, 3.

³⁵ En su artículo «Bazin's Bad Taste», (en *Opening Bazin*, 277), James Tweedie explora esta defensa de Bazin por no distinguir entre cine de arte y cine de entretenimiento. El crítico abordó cada filme desde la misma perspectiva, destacando sus ventajas e inconvenientes, de acuerdo a su orientación principal.

³⁶ BAZIN, A. (1952): «Où va le cinéma? (Fin): Pas de fossé entre un «cinéma de l'élite» et un «cinémapopulaire»», *RCT*, núm. 124, 3.

³⁷ Cfr. BAZIN, A. (1956): «Noblesse de Renoir», *Esprit*, núm. 236, 419.

«*La regla del juego* es, sin dudarlo, el testimonio más exhaustivo sobre el período de an-
teguerra [...]. Renoir lo actualiza a nuestra época. Pero, más que considerar esto como el
desapego de un esteta envejecido o el hecho de un hombre que ya no tiene contacto con
su tiempo; se advierte, de un modo menos equívoco, la necesidad de identificar las ver-
dades morales que es su propósito más esencial»³⁸.

Unos años más tarde, el director francés emigró a Estados Unidos y parte de la crítica
cinematográfica comenzó a menospreciar su cine a causa de perder esa vena de testi-
monio social que algunos habían identificado como lo característico del cine de Re-
noir. No Bazin. En defensa del genio de Renoir, el teórico matiza que, si bien estos
temas han constituido un sello más o menos distintivo del director, *Renoir, más allá
de esta realidad contingente, perseguía también otra cosa, o más bien la misma, pero
despojada ya de sus accidentes sociales*³⁹. Es la profundidad humana lo que interesa
explorar a Renoir y también lo que Bazin destaca tanto de la obra de este director
como en otros filmes. Para Bazin, el tema de una película no se identifica necesaria-
mente con el fondo. Es decir, que el fondo –en el binomio fondo/forma– es la signifi-
cación profunda de un filme, una búsqueda por comprender al ser humano, sea de un
modo actual (por contar con una temática ligada a su tiempo) o universal (de temática
atemporal).

La admiración de Bazin por los filmes neorrealistas, que poseen gran actualidad al
encontrarse anclados a los acontecimientos recientes de su tiempo, puede llevar a
confundir esa temática que les es tan propia con lo que en realidad Bazin destaca de
su significación profunda: su humanismo.

«Esta perfecta y natural adherencia a la realidad se explica y justifica interiormente por
una adhesión espiritual a la época. [...] El cine italiano es el único que salva, en el interior
mismo de la época que pinta, un humanismo revolucionario»⁴⁰.

Este rasgo distintivo del cine italiano es, para Bazin, el mayor mérito del neorealismo.
Cuando habla de ‘humanismo revolucionario’, el teórico destaca, por un lado, la
función social de estas películas, que consiguen que el espectador salga del cine que-
riendo ser mejor, cambiar el mundo para bien. Y, por el otro lado, su validez artística,
que radica en aportar una comprensión del ser humano que, si bien se encuentra
siempre inscrito a unas circunstancias sociales e históricas determinadas, no se queda
en el retrato de la sociedad de su tiempo ni en una ideología concreta, sino que explo-
ra la condición humana⁴¹.

Los temas tratados por los filmes neorrealistas traían aparejada la necesidad de mos-
trar las ciudades derruidas y sus habitantes empobrecidos, una constante presente en

³⁸ Cfr. *Ibíd.*, 419-420.

³⁹ BAZIN, A. (1999), *op. cit.*, 129.

⁴⁰ BAZIN, A. (1966), *op. cit.*, 440.

⁴¹ Cfr. *Ibíd.*, 419. 440-441.

el cine italiano de la posguerra. El fondo, en cambio, hace alusión a distintos aspectos del ser humano, que varían mucho dependiendo de la visión del director sobre el hombre. Así, Bazin explica que Fellini hace referencia al alma, Rossellini a la trascendencia y Zavattini/De Sica se centran más en la importancia de la acción humana como configuradora del mundo.

Estos rasgos humanos no son exclusivos del neorrealismo, sino que han sido explorados en distintos géneros, desde las comedias chaplinescas hasta los dramas japoneses, como ha explicado Bazin⁴². El entusiasmo de Bazin respecto al neorrealismo italiano, la verdadera originalidad de este cine, tiene que ver con el modo en que este fondo se vincula tan estrechamente con el tema hasta llegar a la forma de un modo natural. El neorrealismo es una ética de la que se desprende una estética, dijo Bazin⁴³. Y es precisamente esa dimensión ética la que Bazin identifica con el término 'fondo'. En esta misma línea, Bazin explica que Renoir se debate entre el testimonio social y el formalismo estético, pero la constante y lo más relevante del cine de Renoir se encuentra en este tercer nivel:

«*La Règle du jeu* es, sin duda, el testimonio más completo sobre el periodo anterior a la guerra. [...] Pero si este testimonio histórico conserva hoy en día su vitalidad estética, es porque él es el portador de un mensaje moral, de una visión del hombre, del amor, de la felicidad»⁴⁴.

De modo que para Bazin la validez estética de un filme se define por este último nivel de realismo. Una **definición** de este tercer nivel podría formularse como sigue: *el fondo consiste en la exploración libre de la naturaleza constitutiva de la persona, que podemos identificar en una película y que le da unidad y sentido a toda la obra en su conjunto*. Este nivel es lo que hace que un filme sea duradero y no pase de moda conforme avance el tiempo. El estilo varía mucho de una época a otra, las contingencias sociales y las convenciones, también. Pero lo que no cambia es la naturaleza humana, lo que le constituye como persona.

⁴² BAZIN, A. (1956), op. cit., 418-419.

⁴³ *Ibíd.*, 419.

⁴⁴ *Ibíd.*, 419.

Conclusión

Si retomamos la cuestión sobre por qué Bazin distingue dos tendencias del realismo en el arte –el *verdadero realismo* o realismo estético, que busca expresar a la vez la significación concreta y esencial del mundo; y el realismo psicológico o *pseudorealismo*–, podemos afirmar que el realismo estético del que habla Bazin no se define tan sólo por la materialidad del medio: la tendencia realista del cine en virtud de la ontología de sus imágenes. El realismo estético tampoco surge enteramente del uso específico que se haga de las herramientas de representación: el uso concreto del lenguaje cinematográfico da como resultado un estilo. El fondo, por su parte, es lo que define, en última instancia, el realismo de una película en el sistema baziniano: lo que le aporta un valor atemporal. El teórico apunta constantemente hacia el fondo en términos de profundidad, espiritualidad y sentido. El fondo para Bazin consiste en la cosmovisión implícita en las obras, que lleva al director a hacer cierto tratamiento tanto de la temática como del estilo y que nos permite adivinar los valores morales y sociales que contiene la obra.

Desde la óptica baziniana, los primeros dos niveles de realismo no se bastan a sí mismos. A lo largo del *corpus* baziniano es vislumbrar la relación de interdependencia entre estos tres niveles en el cine. Bazin defiende, incluso, que cuando una obra no cuenta con un ‘fondo’ realista el resultado podrá ser un éxito estilístico, pero un fracaso estético. Porque el arte, según lo entiende Bazin, consiste en la manifestación cultural de la búsqueda humana de sentido. Ontología, lenguaje y fondo constituyen un trinomio inseparable en el realismo cinematográfico según lo entiende André Bazin en el que, si bien todos se exigen entre sí, el tercer nivel es el que se aparece necesariamente en el verdadero realismo estético.

Referencias bibliográficas

- ARNAUD, D. (2011): «From Bazin to Deleuze: A Matter of Depth», *Opening Bazin*, Nueva York, Oxford University Press, 85-94.
- BAZIN, A. (1999): *Jean Renoir. Periodos, filmes y documentos*, Truffaut, F. (Ed.), Barcelona, Paidós.
- BAZIN, A. (1966): *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp.
- BAZIN, A. (1957): «Cinéma et engagement», *Esprit*, núm. 249, 684-685.
- BAZIN, A. (1956): «Noblesse de Renoir», *Esprit*, núm. 236, 419-420.
- BAZIN, A. (1955): «Le courrier des lecteurs», *Cahiers du Cinéma*, núm. 50, 55-56.
- BAZIN, A. (1952): «Où va le cinéma? (Fin): Pas de fossé entre un «cinéma de l'élite» et un «cinémapopulaire»», *RCT*, núm. 124.
- BAZIN, A. (1951): «À propos des reprises», *Cahiers du cinéma*, núm. 5, París, 52-56.

- BAZIN, A. (1950): «La «technique» et le «sujet» ne jouent pas au cinéma le même rôle que dans les autres arts La forme et le fond», *RCT*, núm. 45.
- BAZIN, A. (1947): «*Le jour se lève* de Marcel Carné», *Doc Education Populaire*, núm. 4.
- BAZIN, A. (1946): «L'écran et le monde», *Parisien Libéré*, núm. 729.
- ESQUEDA, L. y CUEVAS, E. (2012): «Entre la huella y el índice: relecturas contemporáneas de André Bazin», *Área abierta*, núm. 33.
- JOUBERT-LAURENCIN, H. Y DUDLEY, A. (Eds.). (2011): *Opening Bazin: Postwar Film Theory and its afterlife*, Nueva York, Oxford University Press.
- L'HERBIER, M. (1918): «Hermès et le silence», *Le Temps*, 23 de febrero, París, 3.
- LE VEUGLE, J. (1947): «Conseils aux animateurs de Ciné-clubs Comment on prépare les débats au Ciné-Club d'Annecy», *Doc Education Populaire*, núm. 7, París.
- MORGAN, D. «The Afterlife of Superimposition», *Opening Bazin*, Nueva York, Oxford University Press, 127-141.
- MORGAN, D. (2006): «Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics», *Critical Inquiry*, vol. 32, Chicago, 443-481.
- ROHDIN, M. (2007): «Cinema as an Art of Potential Metaphor in André Bazin's Realist Film Theory», *Film International*, vol. 5, núm. 6.
- RUSHTON, R. (2011): *The Reality of Film: Theories of Filmic Reality*, Manchester University Press.
- SARTRE, J-P. (2006): *La imaginación*, Argentina, Edhasa.
- SINNERBRINK, R. (2012): «Cinematic Belief. Bazinian Cinophilia and Malick's *The Three of Life*», *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities (Número especial: Belief in Cinema: Revisiting Themes from André Bazin)*, vol. 17, núm. 4.
- SMITH, D. (2013): «Introduction: Revisiting André Bazin», *Paragraph*, vol. 36, núm. 1, 1-2.
- TWEEDIE, J. (2011): «Bazin's Bad Taste», *Opening Bazin*, Nueva York, Oxford University Press, 275-290.
- WALTON, K. L. (2008): «Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism», WALDEN, S. (ed.), *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature*, Wiley-Blackwell, 14-49. Publicado originalmente en *Critical Inquiry*, vol. 11, núm. 2 (diciembre de 1984), 246-277.
- WOLLEN, P. (1970): *Signs and Meaning in Cinema*, Londres, Thomas & Hudson.
- La Règle du jeu (La regla del juego*, Jean Renoir). Francia: NEF, 1939.
- Le jour se lève (Amanece*, Marcel Carné). Francia: Productions Sigma, 1939.

HACIA UN PAISAJE TEÓRICO DEL CINE DE EXPOSICIÓN

Francesco Federici

Università Iuav di Venezia/LIRA, Paris 3

francesco.federici@iuav.it

Traducido del italiano por Alessandra Onnis.

Resumen

En el contexto contemporáneo las ontologías del cine se han multiplicado. Las configuraciones contemporáneas del cine, entre película, vídeo y arte contemporáneo, están construidas de niveles sobrepuestos: a la técnica se ha sobrepuesto el valor conceptual, al léxico común las diferentes elecciones terminológicas.

El objetivo de este artículo es ofrecer un marco teórico-metodológico e insertarlo en el debate terminológico y, por lo tanto, ontológico, evaluando algunas de las configuraciones léxicas utilizadas desde los años ochenta hasta el día de hoy. En la historiografía cinematográfica y artística, entre los muchos términos utilizados, se encuentran «*cinéma d'exposition*» (Jean-Christophe Royoux, 1997), «*troisième cinéma*» (Pascale Cassagnau, 2006), «*extended cinema*» (Philippe Dubois, 2010), «*autre cinéma*» (Raymond Bellour, 2000), «*cinema rilocato*» (Casetti, 2007). Parece evidente que el panorama post digital no permite hoy cierta precisión léxica sino que muestra una notable complejidad. Por consiguiente, la cuestión que se ha ido formando pertenece a la dimensión léxica, pero esconde la ontológica: ¿cómo nombrar estas formas?

Para buscar una respuesta que además pueda conducir a una propuesta adecuada, se recorre una historia de las definiciones y del léxico que, desde los años noventa, ha acompañado las imágenes presentadas en los aparatos críticos. Se trata de una cuestión de territorios, de posicionamiento institucional y social y, en fin, de legitimación, como subraya Philippe Dubois (2006). Se deriva la necesidad de entrar en un debate entre algunas líneas de pensamiento que se sostienen sobre tres corrientes fundamentales: una primera trata estas formas como algo posterior al cine, una segunda las ve como su natural evolución y finalmente, una tercera corriente las considera separadas del cine, pero como parte de una más amplia historia, la historia del arte.

1. Introducción

Desde hace mucho tiempo, ya antes de que se convirtiese en un arte, el cine se ha delineado como una masa amorfa de suposiciones, teorías y aparatos críticos. Esto es así desde que asumió un estatuto cultural y popular, en el sentido de arte seguido por un gran número de personas, es decir, un arte complejo que hoy nos acompaña en sus varios matices.

Hace poco más de una década, precisamente en 2006, Philippe Dubois hablaba de «*un efecto cine en el arte contemporáneo*»¹. Todavía diez años antes, en 1997, Jean-Christophe Royoux hablaba de «*cinéma d'exposition*»². Entre los dos, en 2000, Raymond Bellour describe un «*autre cinéma*»³, haciendo referencia a la Bienal de Venecia de 1999 y realizando un resumen de las diferentes prácticas que, de una manera u otra, utilizaban el cine. Estas son sólo algunas de las maneras encontradas durante a lo largo de los años para nombrar el cine, para buscarle un término, casi siempre cuando su forma tradicional estaba sufriendo un cambio.

De hecho, volviendo a la incertidumbre léxica, tenemos que buscar los motivos en la misma esencia del cine, en su ontología. En cuanto arte fuertemente basado en una tecnología en continua evolución, su propia esencia no es fácil de establecer.

Sin entrar en los infinitos cambios e innovaciones que han sido aportados a este *medium*, basta recordar cómo, hace unos años, la transición a lo digital – todavía no completamente acabado – abrió un importante debate sobre la esencia del cine y sobre su posible muerte (eventualidad tan a menudo recordada en su historia que hace bien esperar, por el contrario, en una congénita inmortalidad). De todas formas, aquí se considera el cine especialmente en su relación con las formas que se sitúan en el mundo indefinido del arte contemporáneo y que, a su vez, se mezclan con todas las tendencias que el arte contemporáneo acoge: prácticas que vienen del diseño, de la arquitectura, de la escenografía de exposición y de muchos otros campos también. De hecho, las artes visuales, aunque a menudo estén cerradas en un sistema institucional rígido y con fines especulativos muy desarrollados, necesitan consideración como objeto de análisis por la variedad de influencias que reciben. El cine, desde ser una de estas influencias, se ha convertido en uno de los principales actores por varias razones. La primera pertenece, sin duda, a su capacidad de ser arte popular y de tener la fuerza de popularizar a su vez el sistema del arte contemporáneo. La segunda, se debe a la transición a la era digital, donde las formas de convergencia han permitido un uso masivo del medio por parte de muchos artistas, hasta el punto que se ha llegado a definir el vídeo una “lengua franca”, según palabras de Nicolas Bourriaud⁴.

¹ DUBOIS, P. (2006): «Un “effet cinéma” dans l’art contemporain», *Cinéma&Cie.*, 8, 15-26.

² ROYOUX, J.-C. (1997): «Pour un cinéma d'exposition 1: Retour sur quelques jalons historiques», *Omnibus*, 20, 10-12; ROYOUX, J.-C. (2000): «Cinéma d'exposition: L'espace de la durée», *Art Press*, 262, 36-41.

³ BELLOUR, R. (2000): «D'un autre cinéma», *Trafic*, 34, 5-21.

⁴ BOURRIAUD, N. (2009): *Radicant: Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël.

Asimismo, hay un interesante trasvase de competencias y prácticas entre el mundo profesional cinematográfico y el artístico: artistas como Douglas Gordon, Philippe Parreno, Pierre Huyghe se acercan cada vez más hacia el cine, abrazando también sus modalidades de distribución, tan diferentes de las del arte y, al contrario, directores como Agnès Varda, Chantal Akerman, Peter Greenaway, se dirigen al arte para buscar espacios de producción y de experimentación que el sistema de producción y de distribución del cine no consigue volver a ofrecer. De ahí se produjo el florecer de ocasiones de exposición que desde finales de los años noventa del siglo XX se han sucedido sin parar: *Passages de l'image*, al Centre Georges-Pompidou, en 1990-91, *L'Effet cinema* al Musée d'art contemporain de Montréal, en 1995, *Projections. Les transports de l'image* en Le Fresnoy en Tourcoing en 1998, *Cinema Cinema. Contemporary Art and the Cinematic Experience* en el Stedelijk van Abbemuseum de Eindhoven, en 1999 y así sucesivamente hasta darse cuenta de que las Bienales de Venecia, las Documenta de Kassel y los otros principales acontecimientos del calendario se habían llenado de vídeos y películas. Dicha tendencia afectó, por ejemplo, incluso las Bienales de arquitectura, donde Wim Wenders rindió homenaje al Rolex Learning Center de Lausana con una película grabada en 3D en 2010. Al fin y al cabo, el cine entra en los museos y nunca sale.

2. ¿Arte en el cine o cine en el arte?

Este “panorama” tan complejo hizo que el cine, arte que conlleva un estatuto ontológico tan frágil, recibiera otros nombres, según dos tendencias principales. La primera, cinéfila, conservadora y de alguna manera elitista, con el desarrollo de estas nuevas formas ha detectado una fractura entre una manera pura de entender el cine y todo lo demás, que ya es otro, «*autre*» en palabras de Raymond Bellour, el más famoso promotor de esta postura.

«Oh! il est tout simple... Il est même si simple qu'il paraît pauvre face à une multiplicité scintillante de points de vue, d'origine et de style divers, qui ont en commun d'aménager plus ou moins cette dilution du cinéma à l'intérieur de l'art contemporain, et son histoire dans celle, plus vaste et apparemment plus honorable, de l'histoire de l'art. Ce si simple argument est le suivant: la projection vécue d'un film en salle, dans le noir, le temps prescrit d'une séance plus ou moins collective, est devenue et reste la condition d'une expérience unique de perception et de mémoire, définissant son spectateur et que toute situation autre de vision altère plus ou moins. Et cela seul vaut d'être appelé «cinéma» (quelque sens que le mot puisse prendre par ailleurs)»⁵.

⁵ BELLOUR, R. (2000): *La Querelle des dispositifs: Cinéma – installations, expositions, Paris, P.O.L*, 20.

Si se aceptara una definición tan restringida y, por así decirlo, del siglo XX, tendríamos que buscar un punto de separación exacto, quizá la transición a la era digital o la introducción masiva en el mercado de dispositivos móviles. En nuestra opinión queda claro que el arte no se construye sobre fórmulas tan precisas y que los puntos de rotura, sean cronológicos o estéticos, nunca funcionan completamente.

Cabe preguntarse si esta visión tan conservadora no pueda adaptarse a un sistema más amplio, precisamente al sistema de las imágenes en movimiento. Dicha manera de entender el cine como momento sagrado e inmutable no permite ampliar su ámbito ni tampoco insertarlo en un conjunto mayor: el cine es el cine. Sin embargo, a Bellour se atribuye el mérito de haber detectado, dentro de esta masa de formas tan diferentes y similares al mismo tiempo, una «*estética de la confusión*»⁶, que hace referencia a las configuraciones que durante aquellos años empezaban a llenar las exposiciones de arte.

Otro experto que enseguida se interesa en estas formas es Jean-Cristophe Royoux, y le debemos reconocer el mérito de haber acuñado uno de los términos más afortunados y de haber sido el promotor de una reflexión profunda sobre el desplazamiento del cine hacia los museos. El término que elige es *cinéma d'exposition*, propuesto en un artículo de 1997, donde sienta las bases para un discurso más amplio sobre la historia de las influencias entre cine y arte, cuando el fenómeno ya estaba en pleno apogeo y tras una serie de exposiciones que tuvieron lugar durante aquellos años en Francia.

Royoux considera, en primer lugar, la relación democrática con la obra. El comienzo del artículo es revelador y aclara desde el principio el recorrido que el autor francés quiere seguir

«L'invention d'un rapport démocratique à l'œuvre d'art est la question centrale des formes de cinéma d'exposition que redécouvrent cinéastes et artistes contemporains. Comme le montre un bref rappel des conditions historiques qui rendent aujourd'hui possible une telle conjonction inédite, il s'agit dans tous les cas de concevoir la syntaxe d'un dispositif spatial qui fonctionne pour celui ou celle qui s'y aventure, comme une véritable machine de «subjectivation»⁷.

Por tanto, según el autor, el cambio de estatuto de estas formas se caracteriza como una relación democrática, una relación que, en realidad, se ve frustrada por muchísimas otras fuerzas implicadas así que estas formas difícilmente resultan libres. Sin embargo, por lo que respecta a la terminología, es interesante la idea de «*convergence du cinéma et des arts plastiques vers la configuration d'un espace de représentation*

⁶ BELLOUR, R. (2000): «*D'un autre cinéma*», 7.

⁷ ROYOUX, J.-C. (1997): «*Pour un cinéma d'exposition 1: Retour sur quelques jalons historiques*», 10.

qui transforme radicalement les conditions d'énonciation de l'image: le cinéma d'exposition»⁸.

Estos dos autores, Bellour y Royoux, representan dos polos diferentes y serán la base de los comentarios siguientes.

La fuerza de difusión del texto de Bellour es tan amplia que ha conllevado comentarios analíticos e intentos de actualización del término *autre cinema*, como hace Erika Balsom, que prefiere utilizar, en inglés, las palabras *othered cinema*:

«In a play on the terminology of Bellour's notion of the other cinema, I prefer to see in these developments an othered cinema. Rather than the strict alterity Bellour's term maintains vis-à-vis cinema as traditionally conceived, understanding these gallery-based practices as an othered cinema is to suggest that they represent a site at which the cinema has become other to itself. They differ from it and yet share elements in common as well»⁹.

La actualización del término por parte de Erika Balsom sirve como ejemplo para mostrar que la palabra *autre cinema* ya no es aplicable: es decir, no cuenta con la cualidad de durabilidad que necesitaría para ser utilizada hoy porque estas formas de arte han evolucionado con tanta rapidez que un término relativamente nuevo ya resulta inadecuado.

3. El movimiento de las imágenes

Le Mouvement des images es el título de una exposición que tuvo lugar en el Centre Pompidou y que se hizo muy popular. En el homónimo ensayo de introducción se definen las características que hacen de la exposición un intento de reescritura de la historia del cine

«Aujourd'hui, au seuil du XXI^e siècle, alors que l'on assiste à une migration massive des images en mouvement des salles de projection vers les espaces d'exposition, migration portée par la révolution numérique et préparée par un double phénomène de dématérialisation des œuvres et par un retour à la théâtralité de la scène artistique, il devient possible, voire nécessaire, de redéfinir le cinéma hors de conditions d'expérience qui auront été les siennes au siècle précédent, c'est-à-dire non plus du point de vue restreint de l'histoire du cinéma,

⁸ *Ibid.*

⁹ BALSOM, E. (2013): *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 16.

mais, à la croisée du spectacle vivant et des arts plastiques, d'un point de vue élargi à une histoire générale des représentations»¹⁰.

Por supuesto, se trata de entender al cine según el paradigma de la experiencia de la visión, haciendo referencia al espectador, dentro de un filón que ha sido abierto por Royoux, en la línea de muchos otros tentativos de volver a considerar el punto de vista del espectador. Además, se subraya la inclusión del cine en el mundo del arte o, mejor dicho, en el cruce entre las artes. Michaud crea un recorrido que desde la fotografía se mueve hacia las primeras experiencias pre-cinematográficas y, dentro de estas experiencias, inserta los juegos museográficos que han caracterizado el siglo XX y que han determinado algunos de los paradigmas que todavía podemos observar.

Junto a esta tendencia, podemos encontrar una serie de intervenciones que se interesan directamente en el estatuto ontológico del cine, «*unstable cinema*», «*extended cinema*» y otros:

«Film has become an unstable object: it blurs, floats, fragments, breaks, exceeds its traditional limits, leaves the screen and contaminates the many-sided world of contemporary arts. Unstable cinema is formless: it can be painted, sculpted, installed, performed, played, even interacted; it represents the experimental space for new forms of authorships, where avant-garde practices like found footage and collage are remediated by digital cut and paste and software compositing. Exactly like a chemical substance, film rapidly changes its biological status, trespass, liquefies, vaporizes»¹¹.

Dicho cine es inestable porque ya no tiene una conformación clara, porque ha sido involucrado en la contemporánea transformación de las imágenes, pero al mismo tiempo, se encuentra en una posición privilegiada dentro del debate sobre el arte contemporáneo: *Currently [...] cinema has assumed an unprecedented central position, which simultaneously radicalises, emphasises and denies its linguistic specificity. Contemporary art provides us with an "unstable" image of cinema*¹².

A primera vista, todas las transformaciones que hay en el cine lo clasificarían como algo que ya es "otro" con respecto a las películas clásicas, pero un análisis más profundo de estas transformaciones define su estatuto actual. *Cine inestable* es una fórmula interesante porque permite la inclusión de todo el conjunto de estudio y elimina algunas barreras creadas por el léxico. *Unstable* como *extended* llaman a la memoria el *expanded* de Youngblood, pero entendiéndolo de dos maneras diferentes.

Ese estatuto de inestabilidad no marca la frontera del cine sino que lo conduce hacia una transformación:

¹⁰ MICHAUD, P.-A. (2006): *Le Mouvement des images*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 16.

¹¹ POIAN, C. (2007): *An Unstable Foreword*, in SABA, C. G., POIAN C. (Eds.): *Unstable Cinema: Film and Contemporary Visual Arts*, Udine, Campanotto Editore, 8.

¹² SABA C. G. (2007): *Cinema Re-Invented: Cinema's Presence in Contemporary Art*, in *Ibid*, 9.

«Film as self-contained object transforms into a database of elements that can be used and manipulated by the artist to compose new structures, new artefacts, new meanings. In this sense, we argue that «unstable» is not simply synonymous with «expanded». While Youngblood's conception implicitly assumes the idea of a strengthening of cinema outside the boundaries of its traditional medium, unsta- bleness implies rather an enfeeblement, a slow decay, a progressive shading. We are wondering if cinema is vanishing in contemporary art, and this question opens a myriad of considerations on the ontological status of filmic images and struc- tures once transposed into the new environments»¹³.

En esta dirección el discurso no se aleja mucho de aquellas ideas de extensión del cine hacia otras formas, según las palabras de Philippe Dubois, *le cinéma qui gagne du terrain et étend son emprise, non seulement sur les autres images (affaire de territoire) mais aussi, surtout, sur les modes de pensée de l'image, qui, bien au delà de la technique, sont devenues, comme dit Youngblood, «des formes de la conscience humaine»*¹⁴.

De esta forma se puede notar como las dos tendencias principales – la primera que considera el cine como algo determinado por su dispositivo y limitado a eso, y la segunda, que en cambio, lo acepta en otras formas que pueden alejarse mucho de la conformación, por así decirlo, “clásica”- vuelven en cada propuesta terminológica. Por supuesto, las definiciones propuestas se relacionan, caso por caso, a diferentes conceptos como la famosa idea de *relocation* de Francesco Casetti o a la de territorialización o de reterritorialización, pero siguen ancladas a las dos líneas principales que hasta ahora hemos observado.

4. Una propuesta

Se podría decir que estamos frente a un *paisaje de las formas cinematográficas-artísticas contemporáneas* ya que los trabajos analizados están unidos al cine, aunque puedan llegar a soluciones artísticas y visuales muy lejos de eso. La idea de paisaje sirve como guía para intentar sumergirnos en esta variedad, mientras que el concepto de formas cinematográficas-artísticas contemporáneas resulta muy útil para acoger la complejidad morfológica del mismo paisaje. Es un intento de mantener un contacto con el cine incluso cuando en el arte se pierde esta relación. Se trata de imágenes en movimiento pero también de un cine que todavía permanece fiel a la imagen, por lo menos, desde el punto de vista del espectador. Podría parecer un paso atrás con respecto a expresiones concisas y, por lo tanto, más precisas, pero que tienen el problema de dividir más que unir y de concentrarse sobre una sola cualidad de la imagen.

¹³ POIAN, C. (2007): *An Unstable Foreword*, op. cit., 8.

¹⁴ DUBOIS P., MONVOISIN E., BISERNA E. (Eds.) (2010): *Extended Cinema: Le cinéma gagne du terrain*, Udine, Campanotto Editore, 14.

La locución *formas cinematográficas-artísticas contemporáneas* no quiere sustituir al *effet cinéma*, propuesta que sigue siendo una de las más actuales, sino acercarse a eso para intentar inclinar la balanza hacia trabajos que tienen otra procedencia mediática, pero que comparten espacios comunes en las exposiciones, según modelos de comisariado que los combinan sin discriminaciones. La percepción del espectador se ha conformado con estas conformaciones caracterizadas por artistas que trabajan con película, vídeo, imagen digital, incluso diapositivas, pero al mismo tiempo se mantuvo atado a la imagen del cine o, por lo menos, a la imagen del cine como producto cultural. El efecto cine ha penetrado tanto en estos trabajos que incluso ha llegado a caracterizar las *formas cinematográficas-artísticas contemporáneas*, dentro de su inestabilidad ontológica.

No se pretende, en este sentido, excluir el valor del análisis de los soportes técnicos. Cine, vídeo analógico, vídeo digital, película, cinta magnética y las otras formas que se pueden encontrar, necesitan ser examinadas en el momento de realización del trabajo artístico. Sin embargo, actualmente estamos frente a un panorama tan complejo que se necesita observarlo bajo otra forma. La unión de cinematográfico y artístico permite no olvidar una filiación cultural, social e incluso técnica de los léxicos y de las sintaxis de los dos ámbitos y, al mismo tiempo, abrirse a un campo de observación, el del arte contemporáneo, que toma del cine muchísimo y regularmente.

Aunque siga siendo importante, hay que llevar el razonamiento más allá de la cuestión del soporte y de la original destinación del trabajo, ya que en muchos casos las imágenes se reasignan a través de diferentes medios y después se introducen en el arte contemporáneo.

Asimismo, es importante que se mantenga el énfasis sobre el medio cinematográfico ya que, aunque hoy la mayoría de las prácticas se acerque más a las imágenes en movimiento y, entonces, a la historia del arte más que a la del cine, este sigue siendo un elemento fundamental. *24 Hour Psycho* de Douglas Gordon, por ejemplo, no sólo tiene una clara conexión con el cine por el soporte utilizado, sino también, en los años noventa, abre el arte contemporáneo a la observación directa del cine, que se introduce culturalmente dentro de un espacio sacralizado. Sería más correcto decir que el cine ha vuelto a ser introducido, pero no se puede olvidar que aquellos años fueron un momento fundamental gracias al cual el cine y el arte pueden ser vistos juntos y juntos nombrados.

5. Referencias bibliográficas

- BALSOM, E. (2013): *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- BELLOUR, R. (2000): «D'un autre cinéma», *Trafic*, 34, 5-21.
- BELLOUR, R. (2000): *La Querelle des dispositifs: Cinéma – installations, expositions*, Paris, P.O.L.

- BOURRIAUD, N. (2009): *Radicant: Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël.
- DUBOIS, P. (2006): «Un “effet cinéma” dans l’art contemporain», *Cinéma&Cie.*, 8, 15-26.
- DUBOIS P., MONVOISIN E., BISERNA E. (Eds.) (2010): *Extended Cinema: Le cinéma gagne du terrain*, Udine, Campanotto Editore.
- MICHAUD, P.-A. (2006): *Le Mouvement des images*, Paris, Éditions du Centre Pompidou.
- PIAN, C. (2007): *An Unstable Foreword*, in SABA, C. G., POIAN C. (Eds.): *Unstable Cinema: Film and Contemporary Visual Arts*, Udine, Campanotto Editore.
- SABA C. G. (2007): *Cinema Re-Invented: Cinema’s Presence in Contemporary Art*, in SABA.
- C. G., POIAN C. (Eds.): *Unstable Cinema: Film and Contemporary Visual Arts*, Udine, Campanotto Editore.
- ROYOUX, J.-C. (1997): «Pour un cinéma d’exposition 1: Retour sur quelques jalons historiques», *Omnibus*, 20, 10-12.
- ROYOUX, J.-C. (2000): «Cinéma d’exposition: L’espace de la durée», *Art Press*, 262, 36-41.

UNA ECOLOGÍA CINEMATOGRÁFICA

Carlota Frisón Fernández

Universitat Autònoma de Barcelona
carlotafrison@gmail.com

Resumen

Cuando pensamos en los territorios imaginarios construidos en la imagen-cine y en las novísimas imágenes-inmersivas, planteo que nos detengamos primero en tres conceptos: el del cuerpo inventor de la imagen en movimiento (el director o la directora), lo imaginario (relacionado tradicionalmente con la ficción) y lo que denominamos realidad (y la correspondencia que de ella se hace con lo real y lo verdadero). Para discutir los tres conceptos dentro de la ecología cinematográfica emplearé la película *Synecdoche, New York* (2008) dirigida por Charlie Kaufman.

Palabras clave: imagen-cine, imagen-inmersiva, cuerpo, imaginario y realidad.

La imagen-cine presenta un campo imaginario construido desde la ideación de su director o directora, y esta entraña un proceso reflexivo construido en el pensamiento. Los territorios imaginarios en cine son las imágenes, y estas surgen una nueva mezcla con y a través de ellas, metáforas antes no frecuentadas, y así el cine se convierte en (...) *un instrumento del pensamiento humano, una ampliación del mismo* (Català, 2014:62). El pensamiento en un filme se desarrolla en las capas retóricas – imágenes – a través del movimiento envuelto en ellas.

Un director o una directora de cine trabaja con su cuerpo, y este [...] *no es el obstáculo que separa el pensamiento de sí mismo, lo que este debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en el cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida* (Deleuze y Guattari, 2010:251). Acción y devenir humano. Desde esta vida, la humana, habitada en su invención, es desde donde se producen renovadas ideas, deseos potenciadores que a su vez se repiensen y se modulan en el accionar humano.

Convenimos con Antonio Damasio, que toma de Baruch Spinoza, la idea de que cuerpo y mente se encuentran imbricados y condicionados permanentemente en lo que se entiende como una sola sustancia, no hay divorcio entre la mente y el cuerpo. Somos constructores de nuestro vivir a partir de nuestro cuerpo, y es en él donde elaboramos representaciones mentales, es decir, ideas, para aprehender lo que llamamos realidad. Se entiende por idea [...] *un concepto de la mente, que la mente forma por ser una cosa pensante* (Spinoza, 2013:122), y las ideas que los individuos construyen son representaciones que acontecen en el cuerpo [...] *la idea del cuerpo y el cuerpo son un solo y mismo individuo* [...] (Ibíd., 160).

Puesto que nuestra manera de vivir es simbólica, metafórica, inventora y creadora del humano, las significaciones que se elaboran permanentemente son en sí comedido humano accionador de lo que son los individuos: cuerpos inventores del vivir en humano, indefectiblemente. Somos metáforas, y cualquier accionar que elaboramos es metafórico. Atribuirles a dichos haceres realidad es cosificarlos y dotarlos de solidificación.

Gregory Bateson formuló el “Silogismo de la Hierba” frente al “Silogismo de Sócrates” –llamado “Bárbara”–, el cual se apoyaba en los sujetos para ser enunciado. Bateson, sin embargo, plantea lo siguiente: “La hierba es mortal/Los hombres son mortales/Los hombres son hierba”. Es desde ahí donde asienta la idea de que la vida humana se apoya en la lógica de relaciones, en la vida predicada. Así, el invento del vivir en humano está en las acciones, en su identificación de predicados, y [...] *la metáfora no era simplemente bonita poesía, no era ni buena ni mala lógica, sino que, de hecho, era la lógica sobre la cual se había constituido el mundo biológico, la característica principal y el cemento organizador de este mundo del proceso mental* (Bateson, 2006:313). Bateson no propone la preponderancia de los sujetos, sino la necesaria médula de los predicados.

Acto seguido, lo importante pasa a ser lo que transcurre, lo que se relaciona, y, por tanto: imaginar, hombrar, mujerear... y cómo estos se urden. El recorrido es el accionar una metáfora de la metáfora. El vivir en humano se hace: se hacen las relaciones, se hace el silencio, se hace la comunicación, se hace el lenguaje, se hace una imagen, se hace un cuenco... Edificamos el vivir metafóricamente, haciendo, predicando, [...] *construcción de metáforas, ese impulso fundamental del hombre del que no se puede prescindir ni un solo instante, pues si así se hiciera se prescindiría del hombre mismo* [...] (Nietzsche, 2012:34), y sobre esta constancia indefectible proponemos renovadas guisas metafóricas. Metáforas de metáforas, un accionarse constante y persistente. Devenires en movimiento que se contagian, en los cuales, entre tanto, convertimos metáforas en realidad, en “metales”, como afirma Nietzsche, quietas e inmóviles, con los hechos entendidos como un sí que sí y con la idea de realidad como una cuestión de verdad.

La vida en humano es un hacer, un predicado, una relación, y no consiste en sujetos, sino en algo que pasa y atraviesa a los sujetos. *He aquí que el edificio íntegro*

del universo y de la vida viene a descansar sobre el menudo cuerpo aéreo de una metáfora (Ortega y Gasset, 1936:138), y es en ella donde el humano llega a convertirse en humano. El metaforizar se edifica en el imaginario, en la fantasía abarrotada que es el humano, y este es el entrelazamiento que produce toda representación humana. Los individuos viven en un mundo de posibilidades imaginadas, metáforas de metáforas, imperecederamente.

En esa tendencia transformadora del mundo merced a su imaginario, poder de lo misceláneo, el humano inventa campos de acción. Imagina y produce instrumentos, herramientas técnicas, y con ellos crear un mundo nuevo para nosotros, renovándolo desde el imaginario, tal y como reflexiona Ortega y Gasset. Dichos instrumentos y herramientas, propuestos desde ese imaginario, procurarán que cada individuo amplíe su territorio, desterritorializándose y reterritorializándose. Atendiendo a Roger Bartra, el cerebro se amplía, se extiende, mediante la técnica, y provoca renovadas ligazones.

Entendemos que la imaginación [...] *tiene que ver con la realidad en construcción que se revela a sí misma continuamente a través de la forma de aquella, de sus dispositivos y agentes activos* [...] (Català, 2012:201), y las imágenes cinematográficas, entre otras muchas, construyen campos imaginarios que impulsan el pensar en el terreno de la imaginación. Y son los avances tecnológicos, como afirma Josep M. Català, los que han sentado las bases de la era de la imaginación, basada en la visualidad, donde [...] *la imagen toma el mando como representante de una nueva epistemología basada en la visualidad* (Ibíd., 42) y la tecnología visual como dispositivo de la imaginación.

El director o directora de cine es un individuo que transforma lo que llama realidad en metáforas, y para ello utiliza una cámara, [...] *instrumento metafórico, o mejor dicho, un dispositivo que me convierte a mí en un observador metafórico* (Ibíd., 188).

Y si entendemos que el humano es metafórico en todos sus haceres a los que denomina realidad, con una cámara cinematográfica –dispositivo metafórico–, su accionar hecho película está edificado desde la metáfora en la que habita.

Así que podemos convenir que en el cine lo que se hace es producir una metáfora de la metáfora, una idea de una idea, un todo de un todo, ya que vivir el propio cuerpo es vivir en lo simbólico, en lo ideado. De tal forma que desde el cuerpo es posible originar lugares potenciadores de nuevas ideas, nuevas metáforas, y cada nueva metáfora representada en cine [...] *no es una copia del mundo sino un pensamiento (visualizado) sobre el mundo* (Català, 2014:49).

Charlie Kaufman en la película *Synecdoche, New York* su ópera prima como director, propone un campo imaginario, un pensamiento en cine, donde relata la situación de Caden Cotard y como este decide enfrentarse a su vivir desgajado.

La narración de Kaufman expone una interesante cuestión: cómo y desde que específica ideación decide el personaje principal realizar su transformación. Nada más dar comienzo el filme se presenta al personaje como un hombre de mediana edad, casado y con una hija, que vive en una situación personal conflictiva. Su vida en pareja sufre una crisis de desgaje emocional, su trabajo como director teatral está en decli-

ve y, con una preocupación constante y excesiva, percibe que su cuerpo está enfermo. A medida que los tres conflictos van en aumento el contexto en el que vive se torna angustioso y lo que llamamos la realidad del personaje acaba por hundirlo en la soledad. La mujer, junto a la hija, se marchan a vivir a Berlín y las pruebas médicas que se realiza constatan que su deterioro físico es grave (sufre una “degradación sináptica de origen micótico”, le diagnostica el médico).

En esta situación Caden recibe una importante beca y con ella decide poner en pie una obra de teatro a través de la que desea presentar su vida, y, como el mismo afirma, se presentará al público “La verdad que aun no se ha dicho”. Con esta premisa el director propone que el personaje metaforee su realidad a través de una representación teatral, mediante una específica construcción metafórica. Para ello Caden se instala en un enorme hangar y hace una réplica de casas, calles, edificios etcétera donde él ha vivido y donde él proyecta que la narración ficcionada transcurre. Lo que formula es una réplica de su espacio llamado real y lo transforma en espacio representado, y también del espacio imaginario de su futuro convertido en espacio figurado. Contrata no solo a artesanos y técnicos para poderlo construirlo sino que trabaja rodeado de actores que son los que representan a todas aquellas personas que forman parte de su vivir (algunos de los actores son personas ya presentes en su vida) y del vivir de los neoyorkinos en la ciudad. Todos los actores y técnicos están contentos de trabajar en el proyecto. Hasta aquí se hace evidente que el objetivo de Caden es, de algún modo, enmendar lo hecho en su vida y encontrar nuevas salidas a partir del teatro.

Lo más destacable es que el metaforear que edifica en el teatro, en el eterno ensayar la pieza teatral que dura años y nunca se presenta ante un público, pasa a formar parte de un real paralelo a la propia realidad en la que vive Caden. Ambas, la obra de teatro y la vida real de Caden, se materializan en invenciones que se confunden: la inmersión del personaje en la obra y lo vivido por él como director de la pieza se funden hasta tal punto que no se llega a distinguir el límite. De hecho, hay un momento en que se enmaraña quien es el Caden director y el Caden representado (tres son los actores que, en el transcurso del tiempo de unos treinta años, hacen su personaje), además de el real de otros personajes y su representación. A esta situación que plantea el filme hay que añadirle que al unísono que esto transcurre, el real de Caden lo veremos en escenas que suponemos que son imaginadas: por ejemplo, el encuentro con su hija ya mayor. La realidad y la ficción imaginada se entrelazan, no hay frontera. La dramaturgia de la película no es solo la creación de una metáfora (en este caso la teatral) a partir de la metáfora en la que vive el personaje, sino que lo que se presenta es la inmersión de una con y a través de otra.

La propuesta de Charlie Kaufman es la de presentar la dicotomía que se establece en el vivir común de los individuos entre lo real y lo imaginario. Se trata de que tal distanciamiento se evapora ya que lo imaginado construye la realidad y esta, en sí, es elaborada desde la capacidad inventiva desde el imaginario en el que vive el humano. Al mismo tiempo que Kaufman presenta la capacidad metaforeadora de los indivi-

duos, también despliega y discute la idea de que lo imaginario tan solo pertenece a la ensoñación, a cuestiones de ficción. Muestra la trama entre lo real, lo imaginario y la ficción. Caden hace realidad la metáfora, la materializa, para poder vivir en ella, pero sin que deje de ser metáfora: es teatro pero a la vez es vida. Una situación entre el teatro (ficción) como realidad y la realidad como teatro.

Si en el vivir común los individuos elaboramos un distanciamiento entre la llamada realidad y las representaciones que se hacen de ella (sea a través del cine, el teatro, los libros etcétera), la propuesta en *Synecdoche, New York* es la inmersión de una en otra a través del cuerpo. Este hecho presentado en el filme propicia hablar de las imágenes-inmersivas.

Reconocemos que la tecnología potencia una nueva percepción de la realidad, una nueva manera de relacionar la capacidad de metaforear del imaginario y transformarlo en imagen-cine. Hoy las imágenes

« [...] han empezado a abandonar las pantallas y a instalarse en lo que podíamos denominar, de forma general, ambientes: realidad virtual, hologramas y la realidad aumentada son formas correspondientes a estas nuevas disposiciones, que empiezan a configurar un nuevo paradigma de la representación audiovisual» (Català, 2017:319-320).

El decisivo cambio que estas nuevas imágenes-inmersivas proponen en sus formas de representación es una relación de intimidad entre el sujeto (espectador) y la imagen a través de la tecnología. Se conforma una nueva situación estética-epistemológica con renovadas formas de subjetividad y de puntos de vista. Esta nueva creación de imágenes convive con la imagen-cine aquí concebida como una metáfora de la metáfora. Ahora bien, el nuevo paradigma fenoménico de las imágenes-inmersivas se caracteriza esencialmente por colocarnos dentro de las imágenes, en un cuerpo a cuerpo, y esta nueva situación hay que entenderla como una intrametáfora, o lo que es lo mismo *metáfora habitables* (Ibíd., 366).

La propuesta de Charlie Kaufman gira entorno a esta nueva imagen, cuya inmersión en este caso no es virtual sino que se trata de una composición teatral. *Synecdoche, New York* pertenece a una imagen-cine donde el cuerpo del espectador que ve el filme se localiza frente a una pantalla. Ahora bien, lo que propone la dramaturgia presentada por el director en la película es que el cuerpo de Caden se mueva en su propia creación (pieza teatral) y que su movimiento en el espacio/escenario y su interacción con ese espacio le permitan ver. Los nuevos dispositivos que proponen las imágenes-inmersivas plantean el mismo principio: el cuerpo del espectador se sitúa dentro de la imagen y este cuerpo se mueve, lo que le permite ver: la visión se modifica a través del movimiento. En el filme el movimiento de actor por el espacio no solo le permite ver sino también verse ya que él, en forma de personaje, está presente en todas las escenas representadas.

Ahondando en estas nuevas imágenes-inmersivas observamos que en apariencia la experiencia de ellas, y el uso del cuerpo que a través de las mismas se realiza, se asemejan a lo que llamamos realidad, pero reconocemos como pese a la similitud que más o menos podemos observar la diferencia radica en las propias significaciones e identificaciones que en ellas se hace del cuerpo. La propuesta de la imagen-inmersiva dota al cuerpo del espectador de un nuevo modo de relacionarse con la representación, que nada tiene que ver con la realidad, sino que sobrepasa la experiencia cotidiana. El espectador entra en un imaginario, a sabiendas, y la semejanza a lo llamado realidad queda anulada por una forma de la realidad creada desde la subjetividad del director o directora (su metaforear) representando una propuesta donde los sujetos (espectadores) junto a los ambientes se transforman a través de los flujos ideados y el particular modo que tenga el espectador de sumergirse en ellos. Lo que se activa en estas propuestas es el poder interactuar con una representación más o menos realista, que nada tiene que ver con la realidad. La nueva territorialización propone una nueva relación entre sujetos, sus actuaciones y los ambientes, activándose mutuamente.

Si en un principio en la película de Charlie Kaufman el personaje Caden se dispone hacer la obra de teatro para representar su vivir, lo que transcurre en la elaboración de la obra es una identificación. Lo que se produce es una inmersión entre el cuerpo de Caden representado junto a su cuerpo real presente.

De este modo el cuerpo espectador/director de Caden no se limita a relacionarse con el ambiente representado sino que lo excede y la realidad vivida como director teatral y su propuesta escénica se convierte en la misma realidad. Caden será tanto espectador como director, y en esa relación la propuesta representada en escena no solo queda modificada por como el cuerpo real de Caden director que dirige sino que interactúa en ella, con ella y a través ella.

El modo de relacionarse del cuerpo del espectador/director Caden adquiere una nueva dimensión donde ya no solo se relacionará con lo que el mismo ha ideado (su subjetividad) y en cómo se sumerge en esa representación, sino que conformará su realidad. Caden se situará en la vorágine donde realidad y ficción, metáfora real y metáfora ficticia, intercambian su fluir.

La escena teatral como lugar de representaciones y lo ficticio del trabajo de los actores queda impregnado de lo imaginado por Caden en el transcurso de la pieza teatral y del hecho de convertir lo representado en realidad que vive en el propio proceso representacional convertido en realidad. El personaje/hombre real llamado Caden habitará su metaforear, se convertirá en hombre intrametafórico. Las significaciones que hace de lo vivido en ese aparente paralelo conforman su realidad.

Se razona en estos parámetros ya que lo que presentan las imágenes-inmersivas no es solamente un diálogo con las imágenes sino dentro de ellas, conformándolas desde el interior y experimentando sus perfiles. Charlie Kaufman propone en *Synecdoche, New York* una narración donde la trama es el vivir intrametafórico. No estamos ante una intrametáfora edificada en la realidad del mundo sino en el habitar la metáfora

que Caden idea de si, plegándose en el interior y sin límites literales. La interfaz entre los dos ámbitos se diluye.

Así que Charlie Kaufman propone un filme en el que discute las fronteras del cuerpo, de la realidad y del imaginario. Si, como aquí se entiende, la imagen-cine es una metáfora de la metáfora y la imagen-inmersiva es una intrametáfora, en *Synecdoche, New York* lo que se presenta es una historia de un hombre que vive en un continuum entre lo real, lo imaginado y la ficción. Todo en el propio cuerpo, atravesándolo. Incluso la muerte del personaje, última escena de la película, se presenta como una representación guiada por quien dirige la obra teatral en ese instante. Y ya sabemos, cuando el cuerpo muere fallece con él cualquier capacidad de accionar ningún invento del cómo vivir en humano.

Referencias bibliográficas

- BARTRA, R (2007): *Antropología del cerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos*, Valencia, Pre-Textos.
- BATESON, G. (2006): *Una Unidad sagrada: pasos ulteriores hacia una ecología de la mente*, Barcelona, Gedisa.
- CATALÀ DOMÈNECH, Josep M. (2017): *Viaje al centro de las imágenes. Una introducción al pensamiento esférico*, Santander, Asociación Shangrila Textos Aparte.
- CATALÀ DOMÈNECH, J. M. (2014): «El cine y la hermenéutica del movimiento: retórica y tecnología», *El Cine de pensamiento: formas de la imaginación tecno-estética*, València, Universitat de València.
- CATALÀ DOMÈNECH, J. M. (2012): *El Murmullo de las imágenes: imaginación, documental y silencio*. Santander, Asociación Shangrila Textos Aparte
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2010): *El Antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Barral.
- NIETZSCHE, Friedrich W. (2012): *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1936): *El Espectador*, Madrid, Revista de Occidente.
- SPINOZA, B. (2013): *Ética*, Madrid, Alianza Editorial.

Filmografía citada

Synecdoche, New York, Charlie Kaufman. EEUU: LinkelyStory/ Sidney Kimmel Entertainment, 2008 (DVD distribuido en España por Avalon, 2008).

EL CINE POR PRIMERA VEZ: DESDE TULIO HERMIL, HASTA GRANCOLOMBIA FILMS, 1913-1968

Yamid Galindo Cardona

Universidad Agustiniana (Bogotá D.C)

yamid.galindo@uniagustiniana.edu.co

<http://yamidencine-y-filo.blogspot.com.co/>

Resumen

La ponencia resalta un momento inicial de acercamiento al cine como producto artístico, comercial, discursivo, y gubernamental en Colombia. El encuentro por primera vez con las imágenes en movimiento tendrá en nuestros registros históricos una reflexión directa desde la considerada primera crítica de cine escrita por Tulio Hermil, titulada *¿Qué es el Cine?* en 1913. Pasando por el espectáculo del *cinematógrafo* en un espacio de nuestra geografía sin determinar, y narrada coloquialmente en el papel por la Revista de las Indias en 1939. Igualmente, como política del Estado con referentes internacionales -venidos de México y España- durante la denominada *República Liberal* en el cine del proyecto educativo y cultural, entre los años treinta y cuarenta del siglo pasado. Finalmente, con la visión empresarial de Marco Tulio Lizarazo y su empresa *Grancolombia Films*, moviéndose por los barrios de Bogotá en un espectáculo callejero que involucraba diversas formas de acercarse al público y vender igualmente un producto comercial. Desde estos estudios de caso, identificaremos algunos puntos de conexión entre la memoria individual y colectiva, desde aquel que asume el papel de anunciador de una noticia, hasta aquellos que sobre el ejercicio de la producción y exhibición cinematográfica, tomaron el cine como medio de impacto y comunicación certero en el entramado de la sociedad colombiana, y en perspectiva de esa dicotomía entre *cultura de elite* y *cultura de masas*, y en estas el cine como objetivo de “articulación entre lo cultural y lo social”, tal cual como lo analiza Michele Lagny para explicar los debates sobre la historia cultural en su ya clásico libro *Cine e Historia* -problemas y métodos en la investigación cinematográfica-.

Palabras clave: Exhibición cinematográfica, cine colombiano, educación, crítica, historia.

1. ¿Qué es el cine?: Una pregunta complicada en 1914

Adelantado a su tiempo, un cronista colombiano llamado Tulio Hermil emplazó sobre sus reflexiones la pregunta que años después serviría para compilar los textos de André Bazin: *¿Qué es el cine?*¹ También lo hizo tres años después que Ricciotto Canudo escribiera su *Manifiesto de las Siete Artes*², documento vanguardista que abría las posibilidades de entender el cine con otros argumentos que lo posicionaba como arte de especial connotación junto a sus pares ya mayores, ejemplificado en la película *Lumière y compañía* -1995- con el corto de Gabriel Axel.

Tomado *De Cine Universal, Cali. Revista Kine, Bucaramanga* en 1914, el documento envía claros mensajes del uso del cine como elemento educativo y civilizador con influencia trascendental y benéfica en los pueblos, vehículo de ideas, disipador de sombras, educador y relator de acontecimientos del pasado; frases directas que empataban con una oda a Víctor Hugo y su obra *Los Miserables*, la cual según Hermil, ya se había hecho carne en el cine en el cuerpo de Juan Valjean³.



Figura 1. Cartel de la película *Los Miserables*, 1935.

La novedad del cinematógrafo en nuestras tierras siempre produjo sensaciones especiales en su efectividad como motor cultural, por lo tanto, es claro advertir otros enfoques de ese pensamiento inmediato del encuentro con esa máquina de imágenes que parecía ganaba muchos adeptos a principio del siglo. Dos ejemplos pueden ilustrarnos, primero, Clímaco Soto Borda en 1897, año de la llegada del cine a nuestro territorio por Colón-Panamá, poniendo de manifiesto que para los “que no conocemos mundo tengamos una leve enseñanza objetiva, de

¹ Fueron cuatro volúmenes bajo ese título publicados por Rialp en 1966. El último fue póstumo, y dedicado al neorrealismo italiano, culminado por su amigo Jacques Rivette.

² Ver: Joaquim Romaguera I Ramio, Homero Alsina Thevenet (Eds.), *Textos y Manifiestos del cine*, Editorial Catedra, 1989, pp.14-18.

³ Tulio Hermil, *¿Qué es el cine?*, En: Juan Gustavo cobo Borda, Ramiro Arbeláez (Eds.), *La crítica de Cine, una historia en textos*, Proimagenes Colombia, universidad Nacional, 2011, p. 29.

muchas cosas de que ni idea nos formamos”⁴; segundo, Tomás Carrasquilla en 1914, quien se hacía la siguiente pregunta: “¿Es el cine un espectáculo tan instructivo como se dice? Ni modo de dudarlo. Con todas las ficciones ramplonas e insignificantes como exhibe a menudo, enseña más de lo que cualquiera puede figurarse”⁵.

Los tres opinadores presentados estaban mediados por un factor especial, llegaban a un escaso público letrado, por lo tanto, su visión del mundo tenía cierta línea dirigida a aquellos que podían ir más allá del simple hecho de acercarse a un teatro de cine, escasos espectadores que podían asumir esos mensajes como factores primarios de las posibilidades artísticas que el cinematógrafo podía entregarles. Podríamos asumirlos igualmente como censores, el poder de la gramática puesta al servicio de los medios de comunicación a través del papel escrito, y que tal vez con la voz a voz, llegaba a oídos de aquellos que indirectamente empezaban a ver con otros ojos ese extraño divertimento que traía la vida misma en movimiento y repetida en diversas funciones.

Así como empezando el siglo XX los escritores daban sus impresiones sobre ese fenómeno estético venido de la fotografía, también nuestra geografía descubrió con la paciencia y el letargo la llegada de la desatención, punto a parte de ir concentrando las posibilidades artísticas, sociales, y comerciales del cine.

2. Una experiencia filmica: ¿Y ese tal cinematógrafo no será medio subversivo?

Cada ciudad o población tuvo su primera vez con el cinematógrafo, y en ellas sus ciudadanos que, sorprendidos o ansiosos del encuentro, se acercaron a ese invento insólito, extraordinario, peligroso, oscuro, mágico y soñador. Sin importar clase o condición social, convergían al espectáculo de feria que exhibía esas sobras luminosas del retrato de un mundo desconocido, y que se ponía al alcance del ojo y el oído. Así, a lomo de mula, en Colombia llegó el cine por primera vez a muchas plazas, entrando en una dinámica de recorrido y riesgo de algunos pequeños empresarios que veían en el negocio del cine una fuente económica de grandes réditos, tal cual como acontece con el texto que publicamos a continuación sobre “el cinematógrafo” en un sitio cualquiera de nuestra geografía nacional en 1939, acción que involucra las autoridades civiles del sitio, sus pobladores, y al arriesgado Asdrúbal, operador y exhibidor filmico que recorre con ilusiones sitios inesperados para virar los rollos de historias desconocidas, a públicos ansiosos en el teatro de la vida cotidiana.

A continuación, presentamos el texto:

⁴ Clímaco soto Borda, *Días de Cine-Cinematógrafo*, en: *La crítica de Cine, una historia en textos*, p. 28.

⁵ Tomás Carrasquilla, El buen cine, En: *La crítica de Cine, una historia en textos*, p. 32.

El cinematógrafo

En el corrillo del martes por la tarde, en la plaza, frente a la casa parroquial, el barbero dio la noticia. El cura, el jefe civil, el médico, el juez de municipio, el procurador, el bachiller secretario de la jefatura civil, el boticario, el hacendado, y Anselmo Pérez, que no era nada, pero cuyas opiniones se respetaban como las del que más, hallábanse sentados en sendas sillas de cuero cuyos espaldares apoyaban en los árboles.

¿No lo saben ustedes, señores? Un mozo de la capital, un tal Asdrúbal González, va a traer la semana que viene un cinematógrafo, y va a dar unas funciones.

¡Al fin! –exclamó el bachiller, secretario de la jefatura civil-. Ya no era posible tolerar más este aislamiento en que vivimos: es necesario que la civilización llegue a nuestro pueblo, que nos abramos a las grandes corrientes culturales que circulan por el mundo. Nos estamos idiotizando.

Más nos valiera que llegaran perlas de quinina y vacuna contra la viruela, y no cinematógrafo –replicó el médico.

¿Cinematógrafo? ¿Y qué llaman eso? –inquirió el hacendado.

Pero ¿cómo? ¿Es posible que no lo haya oído mentar? –le preguntó Anselmo Pérez-. El cinematógrafo es un aparato modernísimo, la última palabra de la ciencia, por medio del cual se ven muñecos, con sus brazos y sus piernas y todo, tal cual una fotografía, que se mueven sobre una sábana tendida que se llama pantalla.

Dicen que sale una vieja embozaleada que hace morisquetas para quitarse el bozal, lo mismo que si estuviera viva, y es divertidísimo –informó el boticario.

También aseguran que hay una pata que pasa caminando, con sus siete paticos detrás, y se echa a nadar en una laguna –dijo el procurador.

¿Muñecos moviéndose solos sobre una sábana?

¡Qué va! A otro perro con otro hueso –murmuró el juez de municipio-. De seguro que detrás de la susodicha sábana se pone alguno que mueve los muñecos con cordoncitos.

¿Y ese tal cinematógrafo no será medio subversivo? ¡Cuidado pues! –recelo el jefe civil.

Por lo menos es inmoral –anatemizó el cura-

Nada edificante debe ser eso de que aparezcan viejas embozaleadas haciendo morisquetas delante de un público formado por personas decentes y piadosas. Su opinión fue compartida por todo el sector conservador de la población.

Ese fulano cinematógrafo tiene que ser invención del demonio –repetían las devotas. En cambio, entre las muchachas casaderas, el entusiasmo era grande.

Ay, papá: no nos podemos perder del cinematógrafo nos tienes que llevar.

Alma de pionero o de conquistador, audacia de navegante por mares inexplorados o de sabio aventurándose en incógnitas regiones del misterio de la vida, tenía, ciertamente, Asdrúbal, aquella mañana en que tomó, con sus máquinas, sus aparatos, sus lámparas y sus reflectores, el plácido sendero de la aldea. Los cajones que se ba-

lanceaban, conteniéndolos, sobre el lomo de sus mulas, eran en apariencia de sobria y de sencilla madera: pero de ellos dimanaba un prestigio satánico. Las gentes los veían pasar como si fuesen sarcófagos. El joven tuvo que explicarle varias veces, y muy prolijamente, al jefe civil, en qué consistía su propósito, antes de obtener el permiso para la función.

El día anunciado, la población estaba sobre ascuas. Desde temprano las muchachas comenzaron a emperifollarse, y las mismas reacias de días antes, dulcificando sus escrúpulos, buscaban un pretexto para satisfacer su curiosidad.

-San Jerónimo dice que es bueno enterarse del peligro para mejor precaverse de sus asechanzas.

La turba de los chicos mosconeaba alrededor del solar que Asdrúbal había improvisado en teatro. A la hora fijada, el local estaba repleto, y el señor jefe civil hizo acto de comparecencia: grave el continente, taimada la expresión, examinó con suspicacia la casilla donde estaban las máquinas infernales, no quiso sentarse ni muy cerca ni muy lejos de ellas, e hizo que con cierto disimulo algunos agentes de policía se colocasen en su jurisdicción.

La tensión espiritual iba subiendo. Hacía calor, y la gente se revolvía en sus asientos, mirando con inquietud a Asdrúbal, quien, en mangas de camisa y después de haber contado las entradas, manipulaba sus artefactos.

Una obertura por la orquesta no hizo sino caldear aún más los nervios, poniéndolos al rojo vivo. Cuando la música terminó era el silencio tan profundo como una catalepsia. Ni los perros ni los lejanos gallos se atrevían a aullar en las calles o a cacarear en la burguesa holgura de sus corrales. Asdrúbal ultimó sus preparativos: todo el mundo se dio cuenta de ello, y todo el mundo palideció. Entonces metió algo en una máquina, giró sobre sus talones y apagó la luz.

El público quedó anheloso. Pasó un instante, un segundo instante: apenas un par de milésimas de instante. Entonces comenzó un ligero murmullo, que subió de tono con vertiginosa rapidez. Alguien se paraba de sus asientos. Varias sillas caían.

¡Eso sí que no! ¡Aquí no me viene usted con vagabunderías! ¡Préndame esa luz, porque hay familias!

Gritó de repente, con su poderosa, tonante voz, el señor jefe civil. Sacó su revolver: ¡Pam! ¡Pam! ¡Pam!

Lo descargó tres veces al aire. Los policías que estaban en su turno también produjeron los suyos, y comenzaron a disparar. Había otras varias armas en el local: se supo porque todos se dejaron oír. Los que todavía no se habían puesto de pies, lo hicieron. Las sillas que no habían caído al suelo cayeron. Una mujer principió a chillar: ¡Socorro! ¡Socorro!

Otra le contestó enseguida: ¡Ave María Purísima!

Los hombres se arremolinaban. Los chicos corrían.

Las madres agarraban a sus hijos. Las novias se abrazaban de sus novios. Las esposas buscaban a sus maridos:

¡Sinforoso! ¡Sinforosito Mío! ¿qué te has hecho?

Los cuerpos se tropezaban en la sombra. La gente se desbandaba hacia la entrada del solar. Algunos tropezaron con la casilla y al derribaron:

¡Cuidado, que va a estallar! –gritó alguien.

Un señor obeso, que corría a cuatro patas, sintió que un pesado zapato de gruesos clavos se le asentaba con toda fuerza sobre la mano: dando un berrido de dolor se enderezó de golpe, y lanzó un puñetazo al frente. Sin decir palabra el vecino se revolvió contra él, le contestó con el mismo entusiasmo, y ambos se liaron a trompicones. Algunos que estaban cerca, alcanzados por los puñetazos, terciaron en la refriega. Varias señoras de edad fueron pisoteadas. Muchas muchachas sufrían magullones y sentían contactos nada delicados en diferentes localidades de sus cuerpos. Varios niños plañían a punto de perecer sofocados. De este modo ardían en el solar, hasta hace un minuto pacífico, numerosas guazábaras singulares, a la sombra del negro firmamento donde sonreían benévolaemente las estrellas⁶.



Figura 2. Revista de Indias.

2.1 Desenlace, más un caso bogotano

Asdrúbal González quedó frustrado ante el espectáculo ofrecido por la comunidad al sentirse en plena oscuridad por arte de magia a causa del cinematógrafo, la penumbra, aliada fiel de las imágenes en el rito de encuentro entre el público y las escenas del rollo que nunca supimos de que se trataban, suscito escándalo, y dio al traste ante la experiencia de “el cine por primera vez” en un pueblo que ansioso asistió el encuentro, pero no asimiló el acto primario de la atmosfera indicada para integrarse al pasatiempo fílmico.

⁶ – Revista de las Indias, El Cinematógrafo, Época 2ª, N° 9, septiembre de 1939.

Podríamos afirmar que el primer camino productivo del cine como espectáculo fue el ofrecido por González, ganancias que fueron sumando a un ahorro propicio para instalarse en alguna ciudad, y con otros socios construir un teatro para seguir proyectando películas, además de otras actividades artísticas. Cines que fueron apareciendo ubicados estratégicamente en el espacio urbano, salones generadores de cultura que fueron adquiriendo las principales obras del circuito cinematográfico mundial, teatros que arquitectónicamente marcaban pautas estilísticas ante el escenario de la pantalla gigante, y sus asistentes estratificados que también empezaban a exigir calidad por el precio de una entrada.

Nuestras principales ciudades guardan en su memoria arquitectónica esos palacios de divertimento social que exhibieron lo mejor del séptimo arte, algunos ya destruidos, otros restaurados, y algunos convertidos para otros oficios: iglesias cristianas, parqueaderos o ventas de chucherías. En Bogotá tendríamos el ejemplo del restaurado Teatro Faenza -1924-; en Medellín el Teatro Junín -1924-, destruido en 1967 para construir el edificio Coltejer; Cali y el Teatro San Fernando, sitio de las exhibiciones del Cine club de Cali en los setentas, convertido en iglesia cristiana; en Barranquilla el Teatro Apolo -1930- luego reconstruido con el nombre de Teatro Metro.

Un caso especial, para el objetivo del texto en su última parte, es el Teatro Egipto -1950-, ubicado en la capital colombiana en la calle décima, a mitad de una efímera y empinada cuadra que comunica el centro histórico del barrio La Candelaria con la circunvalar y la tradicional Iglesia de Nuestra Señora de Egipto. Espacio público de exhibición cinematográfica convertido en “taller de reciclaje” como informa su aviso, allí cada semana, un camión descarga variados objetos que a otros no le sirven, también opera como pulguero de ropa usada, en su interior puede usted encontrar un gran lote dividido en piezas que resguardan diversos artículos: muebles viejos, cartón, pupitres escolares en desuso, estantes, neveras, televisores, lámparas, vidrios partidos, ataúdes, entre otros elementos.

Según la investigación de Ávila y López sobre las Salas de Cine, el Teatro Egipto hace parte de la Fase IV: (1940-1969) La edad de oro, etapa donde aparecen y proliferan en la ciudad los cines de barrio en medio de los diversos procesos de crecimiento que sufría Bogotá, dándose una descentralización del cine como entretenimiento en espacios residenciales populares consolidados o en pleno crecimiento, bajos rasgos no ajenos a la situación sociopolítica del país como la migración del campo a la ciudad o por el contrario a los planes urbanísticos implementados: “Las salas de cine de escala barrial acompañaron los procesos de estructuración y fortalecimiento de comunidades obreras principalmente, por cuanto enriquecieron el espacio cotidiano al conformar plazas y parques centrales, como el Teatro Junín en el barrio Santa Sofía, el Santa Cecilia en el Olaya Herrera, el Unión en la Perseverancia, y los teatros Las Cruces y Quiroga en los barrios del mismo nombre”⁷. También se suma-

⁷Jairo Andrés Ávila G., Fabio López S., *Las Salas de Cine*, Alcaldía Mayor de Bogotá, Archivo de Bogotá, 2006, p. 30.

ron grandes empresas de producción internacional que adaptaron sus propios teatros con exclusividad en sus cintas, tal es el caso del M.G.M, sumándole el doblaje en las películas norteamericanas que entraban en franca lid con el cine mexicano, lo que además de sumar variedad en la oferta, trajo consigo una clasificación en los rangos de precios por entrada en tres categorías definidas como teatros de primera, teatros de segunda, y teatros de barrio, estos últimos con un precio menor en su boleta.

Coincidencia particular del caso del empresario citado y su placer de llevar el cine, con el Estado Colombiano y los usos del cine en sus proyectos educativos y culturales del denominado periodo de la República Liberal, con ideas traídas de la Revolución Mexicana y la República Española, mecanismo estratégico de la cultura popular que se impartió con relativo éxito.

3. El cine: política cultural en la República Liberal, 1930-1945⁸

Este periodo especial para la historia social y política de Colombia se instaura en un proceso lleno de reformas administrativas que fueron levemente posicionadas en el Estado, algunas con relativo éxito y otras con los vericuetos de siempre, cuatro periodos de reformas donde el cine como motor cultural sirvió para las coyunturas educativas que pretendieron instaurar por medio de la denominada *Cultura Popular*.

Al referirnos a las políticas culturales ofrecidas y puestas en marcha por un Estado, nos adentramos a un debate de proporciones especiales por los significados, logros y fracasos que conlleva, en el caso colombiano, educación y cultura van de la mano en dirección del ámbito popular, en este caso, expresado en sectores marginales de la sociedad que ocupaban los espacios rurales y en menor medida los espacios urbanos entre los años 1930 a 1946. Por lo tanto, podríamos asumir el concepto de *cultura popular* en perspectiva de la acción del Estado colombiano –sobre todo en el gobierno de Alfonso López Pumarejo y Eduardo Santos– influenciada por un proyecto educativo aunado a la cotidianidad social de un sector de la sociedad.

La laicización de los gobiernos liberales posibilitó el accionar cultural en medio de las reformas educativas, con la *Cultura Aldeana*, y la *Cultura Popular* en el programa denominado *Extensión Cultural y Bellas Artes* siendo la cinematografía una de las apuestas en el ámbito educativo, inicialmente desde la Biblioteca Nacional, luego en la extensión de la política cultural dirigida a las regiones en las denominadas *Escuelas Ambulantes*, y en el *Teatro Popular* desde la capital colombiana. La educación, inmersa en el proceso del Estado, estuvo prescrita “por la progresiva inserción de nuestro país en el mundo y la lógica del capital más que por la decisión política del

⁸ Esta parte de la ponencia es con base a la tesis para optar al grado de Maestría en Historia en la Universidad Nacional de Colombia de mi autoría titulada: El Cine en el Proyecto Educativo y Cultural de la República Liberal, 1930-1945. Ver en: <http://www.bdigital.unal.edu.co/41965/1/04469142%2C%202014.pdf>

grupo antagónico al partido que encarnó la mentalidad católico-conservadora”⁹, sentencia que podríamos analizar desde el punto de vista de las transformaciones sociales que vivía el mundo, y con ella los usos diversos de los medios de comunicación como herramienta de trabajo en la educación, entreviendo que era lógico, necesario e inevitable que el país, sin depender de que partido o tendencia política estuviera en el gobierno, asumiera en sus transformaciones de Estado el uso de la cultura –literatura, radio, cine, misiones, escuelas ambulantes, etc.,- dentro del componente educativo. Sin embargo, las dudas estarían en las relaciones con la Iglesia Católica, las cuales fueron turbulentas en medio de los cambios promovidos de las reformas educacionales, y por ende en un control supeditado a un sistema político y sus relaciones intrínsecas.



Figura 3. Cine educativo anexo a las escuelas ambulantes.

La política gubernamental desde el Ministerio de Educación a través de las *Escuelas Ambulantes*, buscó instruir a cierta población que estaba lejos de adquirir una verdadera formación complementaria a través de la cultura y en ella el cinematógrafo, los resultados que poco beneficiosos se dieron a partir de los informes publicados, y que obviamente en Bogotá tuvo su mayor reconocimiento, dejan entrever que el país no estaba preparado para recibir este programa de instrucción, ante eso podríamos preguntarnos: *¿Fue insuficiente la infraestructura para el programa? ¿El alto índice de analfabetismo operaba como impedimento para recibir mejor campaña? ¿No hubo coordinación acertada desde la dirección del programa con las regiones? ¿Fue*

⁹ Carlos Uribe Celis, *La Ideología Liberal en el siglo XX, ¿Realmente Diferente?*, en *La Mentalidad del Colombiano Cultura y Sociedad en el Siglo XX*, Ediciones Alborada, Editorial nueva América, Bogotá, 1992, p.126.

una idea salida del contexto del país?; podríamos responder estas preguntas afirmando que la infraestructura para el programa se dio a la medida de las donaciones públicas y privadas de muchas empresas, y a partir de allí se desplegó a las regiones con compromisos que medianamente se cumplieron en cuanto su divulgación y cuidado; en cuanto al analfabetismo y sus altos índices, de seguro afectaron la campaña, ya que un país sin escuela en zonas rurales e inclusive en las principales ciudades, poco podía incentivar a sus potenciales participantes, los niños y jóvenes; y tal vez la idea estaba salida del contexto educativo y cultural de nuestro país, que a pesar de tener intenciones monumentales de llevar cultura al pueblo, este todavía no estaba preparado para recibir ese *capital* tan amplio en aspectos diversos, algo que paulatinamente Colombia con sus habitantes fue ganando en el cotidiano crecimiento de nuestras ciudades, los programas que llevaban, y su capacidad educativa en las personas que las habitaban.

4. Gran Colombia Films

Detrás de esta casa productora estaba el señor Marco Tulio Lizaraso, quien se había ideado una estrategia de llevar cine a los sectores populares a través de venta publicitaria en vidrios proyectados sobre la pantalla, en común acuerdo con la alcaldía capitalina a comienzos de 1940, idea que tuvo éxito y problemas con los teatros de la ciudad, y buenas ideas para el gobierno nacional que estaba creando una nueva sección dedicada al cine. Lizaraso había trabajado con los *Acevedo y Estudios Tequendama* al ocurrírsele la idea de filmar a la rejoneadora peruana *Conchita Cintrón*; luego de ciertas diferencias con los *Acevedo* decidió independizarse y crear su propia empresa *Grancolombiana Films*, consiguiendo contratos con el gobierno nacional y su Ministerio de Agricultura en un proyecto titulado *La Huerta Casera*; igualmente la filmación de la *Conferencia Panamericana* en 1948, actuando de contratista con dos compañías venezolanas, una italiana radicada en ese país que poseía un sonido sincrónico directo y llamada la *Bolívar Films*, ambas fueron aceptadas y lograron un importante registro histórico.

Lizaraso estuvo igualmente mezclado entre la multitud del asesinato de Jorge Eliecer Gaitán, al darse cuenta del acontecimiento mientras registraba la visita del presidente de Colombia –Mariano Ospina Pérez– en una exposición agropecuaria, se dirigió al centro para ver si filmaba escenas del acontecimiento –El Bogotazo–, pero no pudo, más si uno de los camarógrafos venezolanos contratados por él, quien desapareció de su sitio de trabajo en la *Conferencia Panamericana*, del país e inclusive de Venezuela. La colaboración técnica de esta empresa estuvo constituida por Hans Bruckner y el camarógrafo venezolano Ramón Carthy, según Martínez Pardo, con ellos Lizaraso realizó más de 100 obras entre cortos turísticos, publicitarios, noticieros y largometrajes documentales desde 1950 hasta 1968, entre los que se encuentra un documental sobre Gustavo Rojas Pinilla que nunca vio su luz, más si su oscuridad al

no exhibirse y ser mutilada, y en últimas robada en sus fotogramas cada vez que Lizaraso la prestaba para campañas políticas de la filial del personaje en mención, la *Anapo*¹⁰.

La Gran COLOMBIA FILMS

es una empresa cinematográfica de primer orden dirigida por expertos técnicos nacionales e extranjeros. Es por esta que le que viene realizando DOCUMENTALES en blanco y negro y a COLORES en 35 y 16 mm. y su famoso "NOTICIERO CINE REVISTA DE COLOMBIA", cuya proyección cubre toda el territorio de la República.

Laboratorio:
Carrera 21 N° 66-54
Teléfono 98-375

Ciudad:
Banco Bogotá 722.
Teléfono 36-241.
Avenida Airova 6642

y nuestros servicios

• Películas Nocturnas en todos los barrios y sectores de la ciudad, PATROCINADAS y realizadas por la industria, factorías, comercios o productores, que lo deseen.

Estas funciones se realizan a base de:

- Selecciones sobre asuntos nacionales e internacionales.
- Cortos animados a colores.
- Películas de argumento al igual de las que se proyectan de ordinario en los teatros de la ciudad.

Y quien patrocine estas funciones, tiene derecho, además:

- A la proyección de un anuncio fijo dentro de las funciones que se den durante el mes;
- A que se le permitan, también durante el mes, el texto que para tal efecto suministre.

ANUNCIOS FIJOS

Y proyectamos cristales dispuestos a colores, tal como se realizan esta PROPAGANDA en los cines y teatros. Y lo hacemos en todas las funciones que tengan efecto durante el MES.

ALTOPARLANTE

Y en nuestros poderosos alto-parlantes, desde el momento de los TEATROS AMBULANTES realizamos una PROPAGANDA interesante y noble que ESCUCHAN MILLES DE GENTES.

ANUNCIOS LUMINOSOS

Y sobre la base de las comisiones de nuestros teatros Ambulantes, puede Ud. tener un magnifico anuncio LUMINOSO que le presta servicios durante el día y la noche. En esta forma será leído por más de 500 mil personas durante el mes.

TEATROS AMBULANTES

Un sistema de propaganda AMERICANO

Una actividad de Gran Colombia Films

Figura 4. Folleto publicitario de Gran Colombia Films

5. Referencias bibliográficas

- ÁVILA G., LÓPEZ S., (2006): *Las Salas de Cine*, Alcaldía Mayor de Bogotá, Archivo de Bogotá.
- COBO B. J., ARBELÁEZ R., (2011): (Eds.), *La crítica de Cine, una historia en textos*, Proimagenes Colombia, Universidad Nacional.
- MARTÍNEZ P, H. (1978): *Historia del Cine Colombiano, Librería y editorial América Latina*, Bogotá, Colombia.
- SIN AUTOR, (1939): «El Cinematógrafo», *Revista de las Indias Época* 2^a, N° 9, septiembre.
- URIBE C., (1992): *La Ideología Liberal en el siglo XX, ¿Realmente Diferente?*, en *La Mentalidad del Colombiano Cultura y Sociedad en el Siglo XX*, Ediciones Alborada, Editorial nueva América, Bogotá.

¹⁰Datos revisados en: Hernando Martínez pardo, *Historia del Cine Colombiano*, Librería y editorial América Latina, Bogotá, Colombia, 1978.

DIFERENCIAS IRRECONCILIABLES: *¡ÁTAME!* Y OCHO APELLIDOS VASCOS

Carlos Javier García

Arizona State University
carlos.javier@asu.edu
Teléfono: (480) 897 6672

Resumen

Las diferencias insalvables de las parejas protagonistas se verán resueltas de acuerdo con un patrón narrativo afín. En *¡Átame!*, los antagonismos dejan entrever signos que facilitan un proceso de conocimiento y se abre la posibilidad de una convivencia armónica. La discordia de *Ocho apellidos vascos* se presenta a través de la comedia, superándose la irascibilidad tras numerosos desencuentros. La pareja es capaz de sobreponerse a los estereotipos y deja de lado el trasfondo violento que late a lo largo de la historia. Atendiendo al debate interpretativo que viene suscitando la recepción de las películas, se analizará su dinámica sexual a la luz del planteamiento de Stanley Cavell, relativo a la resolución de conflictos en principio irresolubles.

Palabras clave: *¡Átame!*, *Ocho apellidos vascos*, Stanley Cavell, Pedro Almodóvar, Emilio Martínez-Lázaro.

Los estrenos de *¡Átame!* y *Ocho apellidos vascos* ocuparon importante espacio en los medios de comunicación y su interés se prolongó más de lo habitual, suscitando debate y controversia en los medios generalistas y, pasado el tiempo, en el ámbito académico. En tertulias y conversaciones informales de cafetería, era habitual que se expresaran opiniones rotundas –sigue ocurriendo cuando se las menciona–, como si el significado de las películas fuera evidente y no admitiera ninguna duda. En este sentido, la atención dominante a cuestiones de género e ideología política, vinculadas con diferentes formas de violencia, ha creado automatismos que han desviado la atención de algunos aspectos relativos al lenguaje cinematográfico de la dirección y a los dispositivos comunicativos usados por los personajes para hacer inteligible su situación y la del entorno en el que viven. Lejos de modelos psicológicos

probables que ven las figuras ficticias como seres reales definidos de antemano, es preciso ver que los espacios creados no coinciden con una realidad física aludida, sino que son realidades creadas a través de sistemas de signos. Iluminar sus mecanismos configuradores de sentido incita a abrir los ojos y lleva a un conocimiento liberador que problematiza los automatismos receptivos del espectador. Para hacerlos visibles, es preciso reconocer lo distintivo de las categorías perceptivas que actúan sobre la realidad de la ficción.

Las colisiones que impiden la unión de las parejas protagonistas se verán resueltas de acuerdo con un patrón narrativo afín. En el caso de *¡Átame!* es observable que, a partir de la presentación de dos posiciones antagónicas, la situación de los personajes se tensa hasta el punto de resultar inviable un acercamiento de posiciones. Con todo, a través del diálogo y del desarrollo de la trama, los antagonismos dejan entrever signos que facilitan un proceso de conocimiento y encuentro, permitiendo la posibilidad de una convivencia armónica. La discordia de Ocho apellidos vascos se presenta a través de la comedia, superándose la irascibilidad tras numerosos desencuentros. La pareja es capaz de sobreponerse a los estereotipos negativos y deja de lado el trasfondo violento que late a lo largo de la película.

En la medida en que el antagonismo contiene violencia simbólica y física, manifiesta o latente, hay que preguntarse qué consecuencias interpretativas tiene la solución del final narrativo alcanzado por caminos no exentos de tensión. La hipótesis sobre la que opero establece que la resolución del conflicto o la mera posibilidad de superar las diferencias presenta un punto de inflexión decisivo a la hora de valorar las películas. Si para algunos espectadores significa conocimiento, liberación y mejoramiento de la situación y hallazgo de su propia voz, para otros, implica ceguera a unos valores que conllevan sumisión y pérdida de agencialidad. Se produce así una notable disparidad interpretativa, definida de acuerdo con la adhesión o rechazo que concita la resolución del conflicto en comunidades interpretativas disímiles, tal como estas aparecen representadas dentro del marco de la ficción y también en la recepción de las películas.¹

¹ Hay que destacar las consideraciones de Edurne Portela sobre *Ocho apellidos vascos*. Frente al fervor nacionalista que se trasluce en reseñas como la de Insausti y a la ligereza de quienes se dejan llevar por la comicidad, riéndose sin reparar en la incomodidad que suscita el valor de determinados signos, Portela entrelaza la ética con los artefactos culturales. Ovejero Lucas escribió un extenso artículo-reseña sobre su libro.

¡Átame! es una de las películas de Almodóvar que más interés ha suscitado. Véanse en la bibliografía selecta: D'Lugo, Epps, García, Gubern, Herrera, Martínez-Carazo, Mira, Navajas, Strauss, Vernon, Wu, Zecchi, Zurián. Según Mira, hasta bien entrados los años noventa, el contexto histórico se traduce en peso ideológico: «*In particular, academic studies were reluctant to deal with cinema as popular entertainment as a result of the emphasis placed on its social and political values by intellectuals brought up in a tradition of anti-dictatorship ideology*» (1). Si bien, según Mira (10), a finales de los noventa se produce una apertura hacia el cine no necesariamente disidente, los valores políticos siguen pesando a la hora de valorar el de Almodóvar. Smith alude a la distinta recepción de la película en diferentes lugares, contrastando la recepción crítica angloamericana, que tiende a ver en ella el problema de la violencia sexual, frente a la recepción hispano-francesa, que sin dejar de lado la esclavitud como metáfora fundamental, insiste en la adicción a la droga. Señala que incluso a veces se interpreta como una instancia de libertad individual y de tolerancia asociable con la sensibilidad mediterránea. Smith apunta la necesidad de alternativas interpretativas, que vayan más allá de estereotipos y generalizaciones de carácter político y territorial (205-15). Por su parte, Zecchi se hace eco del lema «*Si te*

El esquema argumental propuesto por Stanley Cavell en *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage* aporta claves de interés para examinar el planteamiento y la solución armónica de conflictos en principio irresolubles. Cavell busca la sistematicidad al estudiar varias comedias de enredo matrimonial, género que constituye una variación de la gran comedia de Hollywood de los años treinta y cuarenta. Tienen su sitio destacado en el corpus que reclama su atención: *The Lady Eve* (Sturges, dir. 1941), *It Happened One Night* (Capra, dir., 1934), *Bringing Up Baby* (Hawks, dir., 1938), *The Philadelphia Story* (Cukor, dir., 1940), *His Girl Friday* (Hawks, dir., 1940), *Adam's Rib* (Cukor, dir., 1949) y *The Awful Truth* (Leo McCarey, dir., 1937).² Centrándose en ellas y partir de consideraciones de carácter filosófico y ético, estudia los procesos a través de los cuales una serie de parejas al borde del divorcio acaban superando los obstáculos y pruebas que se han interpuesto en su relación. Una vez superados, se restablece la pareja matrimonial. No ocurre así en *It Happened One Night*, donde no se parte de una crisis matrimonial; con todo, la trama es equivalente, en el sentido de que la pareja aparece superando las diferencias en principio irreconciliables que desencadenan la trama de la película. Veremos que el matrimonio tampoco es una realidad en las dos películas que nos interesan aquí, pero, como ocurre en el corpus de Cavell, los protagonistas al final tienden a ver lo bueno, la botella medio llena, y se crea la expectativa de que han aprendido a vivir en pareja con armonía, matizable y distintiva en cada caso.

1. ¡Átame! Encadenamiento conforme

Víctima vulnerable y sometida al comienzo, Marina manifiesta al final una disposición firme al dominio de la nueva situación. Esto ocurre a la vez que en el texto permanece un significado latente, según el cual el pasado da impulso y pone en entredicho la imagen triunfante con que Marina se despidе del espectador. El que el personaje vulnerable de antaño perviva parcialmente al final, produciría tensión narrativa en la medida en que, según piensa ella misma, actúa con racionalidad, toma la iniciativa voluntariamente y se siente complacida con su papel en el nuevo espacio dominado por mujeres. Veamos algunos momentos del proceso que conducen al final.

Con el fin de vencer la resistencia de Ricky y poder escapar, en varias ocasiones Marina finge sentirse emocionalmente complacida con él. Pero a medida que avanza el proceso narrativo, el papel que ocupa, sometida al secuestrador, incita a preguntarse si el reiterado fingimiento tiene algún efecto sobre su voluntad, hasta el punto de que pudiera acabar interiorizando esa posición emotiva que, al menos inicialmente, había fingido. Tras el primer

pega, no te quiere», y afirma: «desde un punto de vista feminista, la posibilidad de una ambivalencia interpretativa es una falacia» (318). Tal vez las paradojas que suscita su recepción tengan algo que ver con una de las marcas estilísticas que señalan Epps y Kakoudaki, con lo que ellos llaman «his nonjudgmental take on sexuality, desire, affect, and emotion» (11). Me refiero a que la falta de un plano resolutorio explícito, que lleve al receptor de la mano, dé pie a las respuestas encontradas de la crítica. A mi juicio, es precisamente el alejamiento del estilo sentencioso, transmisor de enseñanzas edificantes, lo que puede dar lugar a valoraciones contrapuestas de sus películas. De este estilo, a la larga, podría derivarse el significado problemático de algunas películas y sus variadas lecturas políticas.

² Aunque todas ellas forman parte del canon y son conocidas, indico a continuación la traducción con la que circulan en español: *Las tres noches de Eva*, *Sucedió una noche*, *La fiera de mi niña*, *Historias de Filadelfia*, *Luna Nueva*, *La costilla de Adán*, *La pícaro puritana*.

intento fallido de escaparse –amordazada, había fingido estar dormida en la cama al lado de Ricky–, Marina parece servirse de su capital erótico para someter al secuestrador. Ya avanzada la historia, le pide compasión, heroína y medicinas para aliviar el dolor de las ataduras, fingiendo acomodarse al papel que él exige a cambio. El recuento de este cúmulo de situaciones tendría algo perturbador, en la medida en que va adaptándose y, gradualmente, desplazándose sin solución de continuidad a una posición en la que aparece interiorizando complacida ese papel de víctima sometida al secuestrador. Frente a momentos de rechazo y a otros de vacilación o duda, gradualmente se manifestaría así un desplazamiento de su voluntad, tal como sugieren los signos que ella transmite. Marina, que se comunica a través de palabras y de un expresivo lenguaje corporal, habría dejado gradualmente de fingir y, perdido el control, es el propio lenguaje el que habla a través de ella. Sin dominio sobre sus palabras y gestos, Marina dejaría ver entonces que más que emisor que habla sirviéndose del lenguaje, es el lenguaje el que articula una forma de pensar que se manifiesta por medio de ella.

Vemos esa progresión a través de una situación que se repite dos veces con una ligera pero significativa variación. Si al principio de la historia ella le pide a Ricky que se dé la vuelta mientras se cambia de ropa, la escena se repite más adelante cuando le pide ayuda para vestirse, matizando ahora que no le importa que la vea desnuda. Hay que preguntarse si se trata de una performance, si ella utiliza su capital erótico para ganarse la confianza de Ricky y poder escapar, o si, en cambio, el verse a sí misma representado el papel correspondiente a una relación de pareja normal está generando involuntariamente un proceso de interiorización.

Poco después, al curarle a Ricky las heridas provocadas por la paliza que recibió cuando, llevado por la compasión, fue a buscar heroína, ella responderá emocionada acariciándole sensualmente, caricias que desembocarán en un encuentro carnal, presentado en la pantalla con cierto detenimiento y que resultará revelador para ella: «*Ahora caigo, ahora te recuerdo. Cuando me secuestraste me dijiste que habíamos follado...*». Las dudas de Marina para que se produzca la identificación con su papel de pareja han ido desapareciendo y su valoración del encuentro sexual muestra que la razón resistente cede y el fingimiento ha dejado paso a la interiorización de una posición estable.

A continuación, ella le pide que la ate para así no poder escapar, replicando él que será la última vez que lo haga.³ Es decir, la interiorización está casi completa, entiende él. Instantes después le confiesa a su hermana que no es fácil explicar lo ocurrido, pero que quiere al secuestrador, a lo que ésta replica que está loca.⁴ Aun si Marina le explica a su hermana que

³ Diálogo de la pareja antes de que Ricky salga a robar el coche:

«–Ricky: *Espérame aquí. ¿Si te dejo suelta te escaparás?* –Marina: *No lo sé. Será mejor que me ates. Átame.* –Ricky: *Esta es la última vez que te ato.*»

⁴ Tras comunicarle a su hermana Lola que la han raptado, dialogan sobre su estado de ánimo: «–Lola: *Marina, no te entiendo, ¿qué te pasa?* –Marina: *Le quiero.* –Lola: *¿Qué?* –Marina: *Que le quiero.* –Lola: *¿Al que te ha secuestrado? ¡Tú estás loca! ¡Vámonos! ¿Cómo te puedes enamorar de un hombre que te secuestra y te ata a la pata la cama? ¡Te parece normal? ¡Eh? Tú lo que tienes es un shock. Porque si no me cuesta creer que seas tan viciosa.*». Más adelante su hermana Lola le pide que se lo cuente todo: «–Marina: *Es que no es fácil de explicar [...] Empecé a gritar y Ricky empezó a pegarme.* –Lola: *¡Uy, qué horror!* –Marina: *Era sin mala intención, sólo para que me callara.* –Lola: *¡Joder, sí!*».

él la secuestró para que ella le conociera a fondo,⁵ la escena de la cópula supone una exaltación de la sensibilidad sensual y muestra que se trata también de una forma de reconocimiento de la propia protagonista. Los signos afirman una estructura emotiva, según la cual el deseo se corporeiza y la atracción, algo que no se puede forzar, se impone, no importa si se ha canalizado a través de los patrones del comportamiento fingido del rapto.⁶ El encuentro establece un vínculo entre sexualidad y conocimiento, provocando el rechazo de aquello que lo obstaculiza. Es algo imperioso que se impone a la sociedad biempensante y a las propias reservas de la razón. Disuelta la tensión entre el impulso fisiológico y la racionalidad, la razón olvida sus dudas a través de la vibrante presentación del deseo. La fuerza afectiva borra la resistencia y confirma que Marina ha interiorizado su papel y ocupa una nueva posición. De lo cual se desprende que, tal vez de modo paradójico, ha dejado gradualmente de ser sujeto pasivo y víctima del secuestrador, moviéndose ahora con la avidez del deseo, una avidez que no puede conseguirse a la fuerza. Marina pregunta e interviene y, sin ser del todo consciente, parece vislumbrar que ha empezado a ocupar su nueva posición, en la cual ella percibe encontrarse dueña o, quizá mejor, con más control de sus decisiones.

Concluirá así el proceso abierto a partir de la resistencia rotunda que había expresado al inicio con las palabras «*Nunca me enamoraré de ti, nunca. [...] Nunca te querré, mamarra-cho*».⁷ Ricky había anunciado el cumplimiento de esa lógica interpretativa latente cuando replicó «*¡Ya lo veremos!*». Réplica que, vista la película en su conjunto, es una imagen del futuro que se ve cumplido al final. La predicción de Ricky se apoya en el encuentro sexual

⁵ Ricky se lo explicó así comienzo del secuestro: «*Intenté hablar contigo pero no me dejaste, así que he tenido que raptarte para que puedas conocerme a fondo. Estoy seguro de que entonces te enamorarás de mí, como yo lo estoy de ti*».

⁶ Si la violencia es inequívoca, su significado se revela posteriormente ambivalente y tenso dentro del mundo de la ficción. Dado que los personajes no se dejan llevar por la disyuntiva racional/emocional, buenos/malos, el proceso y el desenlace son generadores de ansiedad interpretativa, tal como se ve en las controversias de la recepción. En este sentido, Gubern escribe: «*Almodóvar postuló en sus películas una nueva moral basada en la liberación de los sentidos, la ruptura de los tabúes corporales y una polidisponibilidad sexual de los individuos*» («Las matrices» 49).

⁷ Cabe interpretar el final de acuerdo con otras situaciones significativas. En la escena con la directora del psiquiátrico situada al comienzo de la película, la cual sirve de marco narrativo del conjunto, la psiquiatra mantiene con Ricky un diálogo que sirve de marco a la película y plantea temas que resonarán a lo largo de la historia. Uno de ellos es la asociación de libertad y soledad («*El señor juez ha decidido que no hay razón para mantenerte más tiempo aquí. Según él, puedes incorporarte a la sociedad desde hoy mismo. –Pues qué bien, ¿no? – Ya no hace falta que te fugues más. ¡Eres libre, Ricky! – Ser libre, significa también estar solo. A partir de ahora ya no podré protegerte. Como cualquier ciudadano, tendrás que responder de tus actos ante la ley. –No se preocupe, me lo montaré bien*»). Recordemos que Ricky acaba sometido voluntariamente a la directora del centro psiquiátrico. Ricky ha querido apartarse del camino anunciado por la directora y, desde su marginalidad y soledad, forzará la realidad imitando la normalidad que él vislumbra integradora y más alejada de la soledad. Al final, Marina parecería haberse movido desde la marginalidad a cierta estabilidad, tal como se define en la última escena, acompañada de su familia y de Ricky. Cuando logra liberarse de las cuerdas que la mantenían atada a la cama, golpea ventanas y puertas, pero nadie responde, mostrándose así su aislamiento de la comunidad en la que vive. En este sentido, alude Román Gubern a casos de secuestros y abusos que son capaces de ocultarse durante largos períodos de tiempo, sin que los vecinos ni la comunidad noten «*la pervivencia en la sociedad posmoderna del mito del dragón y la princesa cautiva en su cueva*» (Gubern, «El ogro»).

ocurrido antes del tiempo dramatizado en la película, encuentro que él evoca al comienzo y que ella recuerda al final durante el nuevo encuentro.

Ajustándome al lenguaje que crea vida propia a través de los sistemas de signos cinematográficos y lejos de modelos psicológicos probables que ven las figuras ficticias como seres reales, el seguimiento del proceso narrativo muestra que el final de Marina responde a una lógica sintomática, según la cual, por medio de una proyección freudiana, su rechazo rotundo de Ricky deja entrever signos cuyo significado irá concretándose al avanzar la trama. La expresión enfática da a entender más de lo que literalmente se expresa. De acuerdo con la lógica sintomática, como hemos visto, el exceso afirmativo o negativo se lee en la trama según una lógica que invierte su significado. Ricky se refiere a esa lógica interpretativa anunciando que su manifestación llevaría tiempo («*¡Ya lo veremos!*»). Es decir, junto con la estructura firme que enuncia Marina («*Nunca me enamoraré de ti, nunca. [...] Nunca te querré, mamarracho*»), coexiste el síntoma de lo reprimido. Según Ricky, se trata del deseo reprimido o velado de Marina que él anunció al comienzo, deseo que se manifiesta al final abiertamente a través del anhelo y la excitación de los sentidos, algo que, según manifiesta el lenguaje corporal, no se impone a la fuerza y que la pantalla subraya a través de la duplicación de los espejos. La armonía del final genera estabilidad y acaba con la violencia, aun si el proceso que ha conducido ahí deja en el espectador un recuerdo desasosegante, contrapesado quizá por un futuro que se abre al dominio femenino. El juego de ambivalencias no concluye al final, permitiendo que el espectador vislumbre cómo la dimensión racional y la anímica se engarzan con intensidad en lo personal.

2. Percepciones contrapuestas con licencia para reírse

Si la naturaleza del desacuerdo que al principio separa a los protagonistas de *¡Átame!* tiene base en la violencia física, en *Ocho apellidos vascos* la violencia es simbólica y está asentada en una visión sociocultural. Definido el espacio cultural y étnico en términos nacionalistas como una comunidad imaginaria, quienes no pertenecen o no son afectos a sus idearios y prácticas, como ocurre a menudo en esta historia, perciben ese entorno por su carácter amenazador.⁸

Sin ser propiamente una película sobre el nacionalismo político, a través de la relación de pareja se presenta una sátira de tópicos culturales. Por otro lado, es de notar que la construcción de los protagonistas incluye desde el comienzo dimensiones que permanecen ajenas a los materiales ridiculizados de la realidad nacionalista. Es decir, las desavenencias entre los personajes dejan entrever un espacio privado, alejado de la burla de los tópicos regionales. Veamos algunas situaciones especialmente significativas.

Marcado el lenguaje de Amaia por una retórica agresiva con calificativos insultantes dirigidos a Rafa, para señalarle la diferencia cultural, el choque de los protagonistas la primera vez que se ven lleva sin solución de continuidad al encuentro sexuado del dormitorio,

⁸ Sin pretender aplicar ni desarrollarlo, tengo presente aquí el planteamiento de Benedict Anderson desarrollado en *Imagined Communities*. Por otro lado, a partir de una conceptualización deudora de Lacan, Derrida o Foucault, señala Homi Bhabha que la cohesión de un grupo social se articula frente a «otro», sea éste el dominado o el dominante. Según esta lógica interpretativa, el otro pone de manifiesto cierta ambivalencia en la definición de lo propio. El nacionalismo a menudo se manifiesta contra «otro».

acompañado por simbólicos fuegos artificiales.⁹ En otras palabras, la retórica agresiva queda debilitada o invalidada por la propia acción que le sigue. De acuerdo con esta dinámica narrativa, hay que preguntarse si los excesos afirmativos de la protagonista –que presuponen una superioridad étnica– se presentan como síntoma de algo que se oculta o reprime. Ver si la defensa exaltada de lo propio y el desprecio del otro, ocultaría inconscientemente temor o falta de firmeza a dejarse llevar por el atractivo cultural que representaría el andaluz, sin que ello obedezca a la racionalidad e inicialmente se sitúe en un plano inconsciente. El que Amaia se encuentre bajo los efectos del alcohol en el primer encuentro sería un inhibidor del control racional consciente, lo cual de entrada corroboraría esta hipótesis, que posteriormente habrá que reforzar.

Esta lógica interpretativa freudiana se corresponde con la que expresa el psiquiatra de una de las películas seleccionadas por Cavell en su estudio sobre comedias de enredo matrimonial. Me refiero a *Bringing Up Baby*, con Katherine Hepburn y Cary Grant, dirigida por Howard Hawks en 1938. Es de interés atender a la hipótesis del psiquiatra –que la trama de la película confirmará– basada en una premisa que obedece a la interpretación sintomática de los signos. Según él, el hombre que le responde con agresividad al personaje interpretado por Katherine Hepburn, probablemente tiene una fijación, y aclara: «*Well, the love impulse in men very frequently reveals itself in terms of conflict*» (minuto 11.22).¹⁰ Esta hipótesis clínica –cuyo acierto se corrobora para *Bringing Up Baby* a partir de la trama– ofrece también claves para interpretar la dinámica narrativa de *Ocho apellidos vascos*. Tanto las acciones como las explicaciones de los personajes responden a parámetros psicológicos que incitan a valorar lo vivido en términos sintomáticos. Los excesos retóricos y su interpretación, los elementos oníricos y sus advertencias, todo ello apunta que los desacuerdos de la pareja manifiestan un comportamiento cuya clave parece entenderse en términos psicológicos acordes con la explicación del psiquiatra.

El fingimiento es un mecanismo que activará un proceso de interiorización de Amaia, llevándola a aceptar la realidad psicológica inicialmente fingida. La identidad representada ante su padre acaba constituyéndose en la verdad, como si en el proceso de representación lo performativo se convirtiera en agente productor de la propia atracción que al final admite sentir por Rafa. Incapaz al final de simultanear una actividad que exige desdoblarse y fingir que es una cosa siendo otra, acaba identificándose con la máscara cultural. Anulado el rechazo a la alteridad andaluza, lo antes despreciado acaba revestido de una energía liberadora que termina por imponerse sobre la ideología política y cultural. La escena clave tiene lugar cuando la pareja se queda a solas, acostados en la cama donde acaban de fingir ser pareja y así difuminar las dudas del padre suspicaz:

⁹ Lógica análoga mueve la acción en la parte final, cuando Amaia, probando el traje de novia para casarse con Rafa al día siguiente, se percata de que éste ha decidido volver a Sevilla y no va a presentarse a la boda. Sale corriendo vestida de novia y en plena calle se abalanza sobre él: «*Amaia: Espera. Vamos, que anulamos la boda. –Rafa: Pero, como anulemos la boda, tu padre me mata. –Amaia: Rafa, yo no le puedo contar a mi padre todo esto ahora. Si quieres, te dejo yo a ti delante de todo el mundo. –Rafa: Eskerrik asko, pero agur. –Amaia: ¡Hala, pues nada! ¡Vete y no vuelvas! –Rafa: ¡Mira, es que no pensaba volver en mi puta vida! –Amaia: ¡Yo no te pedí que vinieras! ¿Quién cojones te mandó venir?*». El diálogo dará paso a un plano de entrega sexual.

¹⁰ Vimos en *¡Átame!* que cuando Marina le confiesa a su hermana que no es fácil explicar lo ocurrido, pero que quiere al secuestrador, ésta replica que está loca.

«-Amaia: *Suéltame ahora mismo.*

-Rafa: *Es que tu padre ha entrado muy rápido, mi “arma”.*

-Amaia: *Que dejes de decir mi “arma”. Y suéltame ya, hostia.*

-Rafa: *Tú, de lo que tienes miedo es de que al final con el roce... ¿Eh?*

-Amaia: *¿Qué?*

-Rafa: *[...] ¿Y lo que podría haber pasado [en Sevilla] si te hubieras quedado? Yo te hubiera montado... en una calesa tirada por cuatro caballos blancos por mitad de Triana. Se te iba a quitar todo lo desaborida que eres.*

-Amaia: *Eres un hortera, tío.*

-Rafa: *Pero lo que he ligado yo así no lo ha ligado Bertín Osborne. Y unos rematitos dorados por los laterales, y los caballos con la melena suelta con un champú y un acondicionador que tienen para ellos ahora. [La sonrisa latente y relajada de la interlocutora da paso a las carcajadas, signos que cuestionan la retórica categórica de Amaia]. Y luego tocando las palmas los más grandes de toda España: Los del Río.*

-Amaia: *Mira, ni de coña.*

-Rafa: *¿Ni de coña, qué?*

-Amaia: *Que ni hasta las cejas de txakolí me subes tú a un carromato de esos.*

-Rafa: *Anda, anda, anda. Una cosa te voy a decir. Esta noche te vas a quedar tú con las ganas, porque yo también soy muy digno, ¿sabes? Me voy para el suelo».*

La sonrisa de Amaia cuando Rafa no la está mirando es un signo más que traiciona sus palabras de rechazo. Muestra que su resistencia es vacilante y desvela que el fingimiento de las escenas anteriores ante el padre, en las que representan ser una pareja consolidada, ha hecho mella en ella y avanza el proceso de interiorización correspondiente a la lógica sintomática del deseo. La última escena de la película con la calesa corrobora esta hipótesis. Hay que notar una variante significativa con respecto a la escena imaginada por Rafa: quien en realidad organiza la escena de la calesa es Amaia misma, no Rafa.

El seguimiento del proceso narrativo muestra que Amaia responde a una lógica sintomática afín a la apuntada por el psiquiatra de *Bringing Up Baby*, según la cual, por medio de una proyección freudiana, la tenaz resistencia a Rafa oculta un deseo velado y a la vez manifiesto en la retórica del exceso. De acuerdo con esta lógica, como hemos visto, los excesos afirmativos o negativos se leen en la trama como síntoma de un deseo oculto. El énfasis de la expresión da a entender que realmente se expresa más de lo que dicen las palabras en sí.

La interiorización de lo fingido le llevará a Amaia a aceptar la realidad psicológica oculta que se traslucía tras la retórica del exceso y tras el lenguaje corporal. El fingimiento reiterado ante el padre tiene un efecto liberador, como si el proceso de representación se convirtiera en agente productor y revelador de su propia atracción. Aceptada la otredad andaluza, se genera una energía liberadora que termina por imponerse sobre la ideología política y cultural.

3. Agencialidad ambivalente

La de Amaia es una energía sexuada, contrapuesta en su caso a la sociedad biempensante del orden nacionalista y sus mitologías. La ideología política se revela así contraria a tener ideas y aparece revestida de fórmulas huecas pero capaces de justificar comportamientos favore-

cedores de su ideario. Hemos visto que en las dos películas se impone la energía liberadora del lenguaje sexuado de las emociones y los sentidos. Marina y Amaia alcanzan gradualmente el conocimiento a través de un proceso de interiorización y liberación de los sentidos que acabará revelándoles algo de sí mismas que permanecía encubierto: la posibilidad de convivir con la alteridad.

A través de las dos historias se nos ofrecen las circunstancias cambiantes de la fortuna, superándose al final las desavenencias. En los dos casos hay que notar que la energía sexual logra liberarse de modo armónico, aun si, dentro del marco de la ficción, permanecen determinados componentes que tensan el final. En *¡Átame!*, la armonía final pone fin a la amenaza de violencia y se abre al dominio femenino. Pero el proceso que ha conducido ahí deja un recuerdo desasosegante, pese a estar contrapesado por ese futuro femenino. La armonía del desenlace de *Ocho apellidos vascos* se aleja del discurso oficial y de la tensión latente a lo largo del desarrollo de los acontecimientos, pero la protagonista no manifiesta su liberación hasta abandonar el entorno conflictivo de Euskadi –el cual la incapacita para aceptar abiertamente lo andaluz y a Rafa– y viajar a Sevilla. Si bien todo indica que al final se rompe la incondicionalidad ideológico-política que atribuye al entorno familiar y social, ello se logra a través del desplazamiento de Euskadi, lugar en cuyo seno permanece un presente social y cultural conflictivo no resuelto. El espacio social de Argoitia actúa como principio estructurador y sugiere una conexión particular con quienes lo habitan, sin que parezca existir una dinámica fluida con quien no es de allí o con quien se aleja de la cultura oficial dominante.

Del desarrollo de la trama se desprende que, al final, la protagonista de las dos películas se define por su iniciativa y resolución, mientras que el protagonista destaca por sus cualidades, pero, en las dos historias, pierde voluntad y deliberación. Rafa ceja en su empeño marchándose y, en la última secuencia, se deja llevar; Ricky queda sometido al dominio femenino. El deseo intersubjetivo de la protagonista plantea una nueva forma de agencialidad que cree en la iniciativa y acepta el peso del inconsciente y las pulsiones instintivas. La capacidad de idear autoafirmando coexiste con la aceptación de una dimensión emocional y corporal ajena a la razón. Es una estructura emotiva que resiste frente a la sociedad biempensante y a las propias reservas de la razón. Las dos, Marina y Amaia, preguntan e intervienen y, sin ser del todo conscientes, empiezan a ocupar una nueva posición, en la cual ellas creen encontrarse dueñas o, quizá mejor, con más control sobre sus decisiones, aun si todo ello incluye significados desasosegantes, tal como muestra la crítica de la recepción. Si la elección plana y unívoca simplifica las cosas, las dos historias muestran que la agencialidad no se disocia de la alteridad y no se ajusta a disyuntivas excluyentes. Las dos historias presentan formas de comunicación que incitan a pensar y a disentir antes que a aceptar a pies juntillas la prescripción de conductas y comportamientos.

3. Referencias bibliográficas

- ANDERSON, B. (1983): *Imagined Communities*, London, Verso.
- BHABBA, HK. (1990): «Introduction: narrating the nation», *Nation and Narration*, Homi K. Bhabba (Ed.), London, New York, Routledge, 1-7.
- CAVELL, S. (1981): *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

- D'LUGO, M. and Kathleen Vernon (Eds.). (2013): *A Companion to Pedro Almodóvar*, Malden, Mass., John & Sons.
- EPPS, B. and Despina Kakoudaki (Eds.). (2009): *All About Almodóvar. A Passion for Cinema*, Minneapolis, U of Minnesota Press.
- GARCÍA, C.J. (2013): «Almodóvar a contracorriente: sujeto político y agente artístico», *La Nueva literatura Hispánica*, 17, 139-63.
- _____. (2009): «Almodóvar al margen de la ley», *Letras Peninsulares*, 22, 45-62.
- GUBERN, R. (2008): «El ojo vive entre nosotros», *El País*, 4 de mayo.
- _____. (2005): «Las matrices culturales de la obra de Pedro Almodóvar», *Almodóvar: El cine como pasión*, Zurián, Fran A. y Carmen Vázquez Valera (Eds.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de la Universidad de Castilla-La Mancha, 45-56.
- HERRERA, J. y Martínez-Carazo, C. (Eds.). (2007): *Hispanismo y cine*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- INSAUSTI, M. (2014): «La vuelta al humor regionalista de Chomin del Regato», *Gara* 16 de marzo.
- MIRA, A. (Ed). (2005): *The Cinema of Spain and Portugal*, London & New York, Wallflower Press.
- NAVAJAS, G. (1991): «Lo antisublime posmoderno y el imperativo ético en *Átame!* de Pedro Almodóvar», *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*, 4.1, 65-83.
- OVEJERO LUCAS, F. (2017): «Por qué respirar sigue resultando difícil», *Revista de libros*, 189, Madrid, 27-50.
- PORTELA, E. (2016): *El eco de los disparos. Cultura y memoria de la violencia*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- SMITH, P.J. (1994): *Desire Unlimited. The Cinema of Pedro Almodóvar*, London, Verso.
- STRAUSS, F. (Ed.). (2006): *Almodóvar on Almodóvar*, London, Faber.
- WU, H. (2005). «Placeres genéricos agitados y removidos: la película *Átame!* de Almodóvar y los perversos placeres del patriarcado», en Zurián, 317-27.
- ZECCHI, B. (2007): «Estrategias de elisión, inscripción y desexuación en la representación cinematográfica de la violencia contra la mujer», en Herrera, 311-35.
- ZURIÁN, F.A. y Vázquez Varela, C. (Eds.). (2005): *Almodóvar: el cine como pasión*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.

AL FILO DEL MAÑANA: ANÁLISIS LUDOLÓGICO Y NARRATOLÓGICO DE UNA PELÍCULA

Rubén García Moreno

Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras
rgm301@gmail.com

Resumen

Este trabajo investigación pretende demostrar la cercanía entre dos medios de características audiovisuales como son el cine y los videojuegos. Para ello, se ha aplicado una metodología específica de videojuegos a la película *Al filo del mañana*, con el objetivo de comprobar si su guion se puede analizar mediante las teorías clásicas de la Ludología y la Narratología, y por tanto, el desarrollo del mismo funciona de forma semejante a una partida realizada por un jugador que estuviese controlando a un personaje dentro de un videojuego. De forma secundaria, también se pretenden observar estructuras narrativas diferentes a las tradicionales que el cine se encuentra explorando actualmente.

Palabras clave: ludología, narratología, cine, videojuegos, guion

1. Introducción

El videojuego es un medio audiovisual e interactivo que cuenta con medio siglo de historia a su espalda, y que guarda, además, una estrecha relación con el cine gracias a combinar imagen en movimiento y sonido. Durante las últimas décadas, los caminos del cine y los videojuegos se han entrelazado dando origen a producciones que adaptan obras de un medio al otro y viceversa, como pueden ser videojuegos que desarrollan sus tramas en universos populares como *Star Wars*, *Jurassic Park* o *Alien*, entre otros; al igual que también se han llevado a la gran pantalla sagas nacidas en consolas y salones recreativos como *Resident Evil*, *Street Fighter* o *Assassin's Creed*.

El presente trabajo pretende dar un paso más en el estudio del camino que recorren cada vez de una forma más cercana cine y videojuegos. Sin embargo, no se va a estudiar cómo se construye la conversión de obras cinematográficas al lenguaje y mecánicas de los videojuegos, ni tampoco cómo un videojuego, intrínsecamente interactivo, se convierte en un producto en cierto modo pasivo como una película. Dejando a un lado este tipo de estudio, se busca comprobar si el guion de una película puede estar diseñado para asemejarse a una partida de videojuegos.

En definitiva, se va a aplicar una metodología específica de videojuegos a una película, *Al filo del mañana* (Doug Liman, 2014), y así comprobar las nuevas estrategias narrativas que está experimentando el cine, las cuales beben de las mismas fuentes que los videojuegos.

2. Diseño de la investigación

El objetivo de esta investigación es comprobar si el guion de la película *Al filo del mañana* puede ser explicado mediante las teorías clásicas de la Ludología y la Narratología que sirven para estudiar los videojuegos.

Con el fin de demostrar la cercanía entre medios de características audiovisuales como son el cine y los videojuegos, se ha diseñado una metodología cualitativa específica. Se pretende utilizar dos cuestionarios con la película *Al filo del mañana* de tal manera que esta los responda no como si fuera una obra fílmica, sino más bien como si fuera un videojuego.

Esto será posible si se aplican las teorías clásicas de estudio de los videojuegos de la Ludología y la Narratología. Para que este trabajo se pueda llevar a cabo, se va a partir de la base de no diferenciar entre una película y un videojuego. Es decir, se va a tomar *Al filo del mañana* como si fuera plenamente un videojuego. Así, realizando un ejercicio de imaginación, se va a considerar al protagonista de su trama como el personaje que controlaría un jugador. Y como las acciones del protagonista se estarían asemejando a las que el jugador estaría llevando a cabo a través de su avatar, se entiende que el protagonista de la película, en última instancia, supondría la misma figura que un jugador de videojuegos.

Los cuestionarios que se seguirán son los siguientes:

Tabla 2: Análisis ludológico - Fuente: Elaboración propia

| |
|---|
| PLANTEAMIENTO DEL JUEGO <ul style="list-style-type: none"> • En qué consiste la partida • Estructura del juego |
| REGLAS |
| OBJETIVOS: <ul style="list-style-type: none"> • Objetivos principales • Objetivos secundarios |
| PROHIBICIONES |
| FIN DE LA PARTIDA |

Tabla 3: Análisis narratológico – Fuente: Elaboración propia

| |
|--|
| RELATO <ul style="list-style-type: none"> • Microestructura • Macroestructura |
| DECISIONES |
| FINALES PARA LA HISTORIA |

El primero de los cuestionarios se basa en la teoría de la Ludología, por ello, tratará de extraer todas aquellas construcciones del guion que se asemejan a normas de juego: el conjunto de reglas, objetivos y resultados.

De esta forma, se va a tomar al personaje, no como si estuviera protagonizando una narración fílmica, sino una partida de un juego. Es decir, se estaría comportando de acuerdo a unas normas que acotan su desempeño. Y por tanto, estaría jugando una partida.

El segundo cuestionario presenta una visión diferente, la de la Narratología. Si se tiene en consideración esta ciencia, las acciones que el protagonista/jugador lleva a cabo durante la película pueden ser leídas como un relato, como si fueran un texto, y por tanto, se pretende tratar cómo el transcurso de esa partida conforma una narración con múltiples posibilidades.

Al filo del mañana

3.1. Análisis ludológico

Siguiendo la teoría clásica de la Ludología, todo videojuego puede ser entendido como un juego, como una “relación entre reglas, estrategias y resultados”, tal y como apunta Gonzalo Frasca (1999). En este estudio se ha aplicado la tabla antes detallada, cuyo objetivo es extraer las características ludológicas del guion de *Al filo del mañana*, obteniendo los resultados que se exponen a continuación.

3.1.1. Planteamiento del juego

En qué consiste la partida: Un soldado estadounidense debe participar en una batalla contra una raza de criaturas extraterrestres, llamada miméticos, en una playa que se encuentra cerca del Canal de la Mancha. El soldado debe luchar contra tres tipos de enemigos de la raza de los miméticos, que dificultan su desempeño en la partida. Estos se clasifican de la siguiente manera:

- Criaturas comunes. Son la mayoría de miméticos que luchan durante la invasión a la Tierra. Se mueven a gran velocidad, tienen extremidades y largos apéndices con los que atacan a los soldados y pueden esconderse bajo la tierra.
- Criaturas Alfa. Tienen un aspecto similar a las criaturas comunes, pero son azules, más grandes y son muy poco comunes. Se estima que existe una cada seis mil de las anteriores. También luchan junto a las otras.
- Criatura Omega. Solo existe una en la invasión a la Tierra. Ejerce un control vital sobre el resto de miméticos, pero no combate. Si muere esta, todos los demás lo harán. Se encuentra oculta en algún lugar cercano a la batalla.



Ilustración 1: Criatura Alfa de la raza extraterrestre conocida como miméticos. Fuente: *Al filo del mañana*.

3.1.2. Reglas

El guion de *Al filo del mañana* se rige en base a una serie de reglas que delimitan el comportamiento de los enemigos y las posibilidades de actuación del protagonista/jugador. A este le son explicadas por otros personajes que intervienen en la trama. Son las siguientes:

- La criatura Omega tiene la capacidad de controlar el tiempo.
- La criatura Omega reinicia el día si muere una criatura Alfa.
- El protagonista/jugador ha obtenido el tratamiento de una criatura Alfa al mezclar su sangre con la de una de ellas, y por ello, cada vez que muere, se reinicia el día.
- Si el protagonista/jugador pierde la sangre transferida de la criatura Alfa, pierde este tratamiento, y no volvería a reiniciar el día tras su muerte.
- El protagonista/jugador y los miméticos mantienen la experiencia e información obtenida en cada reinicio del día.

3.1.3. Objetivos

El guion de *Al filo del mañana* presenta una serie de objetivos, principales y secundarios para el protagonista/jugador. De esta manera, tiene dos objetivos principales: en primer lugar, se le pide que contribuya a que su bando gane la guerra gracias a su actuación y sus decisiones, deteniendo así la invasión; por otra parte, deberá derrotar a la criatura Omega por sus propios medios, con o sin ayuda de terceros.

Al mismo tiempo, también se le plantea un objetivo secundario, y opcional, que puede llevar a cabo o no durante el transcurso de los objetivos principales. Este sería el de salvaguardar la vida de los compañeros de unidad que pudieran morir durante la batalla. Como conoce lo que va a ocurrir, puesto que puede reiniciar el día una y otra vez, podría elaborar estrategias de actuación que salven a sus compañeros de morir, minimizando así las bajas para su bando.

3.1.4. Prohibiciones

Todo juego tiene limitaciones y actos prohibidos que el jugador no puede llevar a cabo, porque se salen de sus posibilidades de actuación. El guion de la película plantea también una prohibición clave para el protagonista/jugador: no puede contar a nadie la información que tiene de los miméticos y el hecho de que el día se esté reiniciando continuamente sin que nadie pueda percibirlo, porque es una información que solo él posee al haber mezclado su sangre con la de una criatura Alfa. Ningún personaje le creería, salvo la heroína de Verdún, una soldado que obtuvo la misma habilidad temporalmente, y su compañero científico, que ha investigado el tema.

3.1.5. Fin de la partida

Si este guion fuera el de un videojuego, la partida terminaría si se dieran cualquiera de las dos circunstancias siguientes:

- La criatura Omega muere. En tal caso, todos los demás miméticos morirán y el ejército humano de resistencia contra la invasión extraterrestre habrá vencido la guerra.
- El protagonista/jugador pierde la sangre de la criatura Alfa y después muere. El bando humano no podría reiniciar el día nunca más y los miméticos avanzarían venciendo en cada batalla hasta invadir todo el planeta.

3.2. Análisis narratológico

La Narratología, se ha acercado al estudio de videojuegos desde la década de los años '90 partiendo de la base de que estos pueden ser leídos como textos. Autoras como Brenda Laurel (1991), que aplicó la Poética de Aristóteles a la programación y vio que el ordenador abría varios caminos para la interacción entre máquinas y humanos; o Janet H. Murray (1997), quien también vio en los ordenadores un nuevo medio para experimentar con nuevas narrativas, fueron algunas de las primeras investigadoras en hacerlo. En la misma década, Espen Aarseth propuso ver a los videojuegos como cibertextos, una evolución del texto clásico, en su obra *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature* (1997).

Actualmente, se estudian los videojuegos siguiendo estas corrientes clásicas, a la vez que se profundiza en sus características de hipertextualidad y cibertextualidad. Según Pérez (2010), los videojuegos tienen características de hipertextos y cibertextos en su concepción. De los primeros, plantea que ofrecen al lector (o jugador) una serie de caminos y posibilidades preestablecidas para completar una narración. Con los segundos, por otra parte, comparten unas reglas subyacentes que generan textualidad emergente, y que son estas las que permiten indeterminados recorridos hasta su conclusión. Es decir, un número no establecido de combinaciones y actuaciones que permiten llegar al final de la narración, y que por tanto, permite una diferente cada vez.

3.2.1. Relato

Si se acepta que el guion de *Al filo del mañana* se asemeja a una partida de videojuegos, y que esta puede ser leída como una narración, se puede pasar a analizar la actuación del protagonista/jugador describiéndola como un relato en un cibertexto. De tal forma, se ha detectado que el protagonista/jugador/jugador estaría construyendo una narración con forma de muelle. La historia comienza con un pequeño preámbulo, para poco después marcar lo que en videojuegos se conoce como **punto de control**, que es aquel desde el que el jugador puede volver a retomar la partida cuando ha fracasado, sin tener que comenzar desde el principio. A partir de que el protagonis-

ta/jugador llega a ese punto, cada vez que muera en la batalla, volverá a despertar ahí, para tener un nuevo intento. Es decir, avanza su narración desde ahí hacia delante en el tiempo hasta que muera, para de nuevo volver a ese punto de origen, una y otra vez.

Esta narración con características de muelle permite que se creen pequeños relatos individuales, al mismo tiempo que se forma un suprarrelato que va englobándolos todos y que va haciendo avanzar la narración global. Es decir, da lugar a una microestructura y una macroestructura narrativas.

Microestructura: Cada vez que el protagonista/jugador muere, vuelve a despertar de nuevo en la base militar en el día previo a la batalla contra la invasión alienígena. Esto da lugar a un número ilimitado de pequeños relatos que narran su intervención a lo largo de ese día.

Macroestructura: El conjunto de todos esos relatos individuales conforman una narración global. Las reglas de juego permiten al protagonista/jugador conservar la experiencia y la información conseguida durante cada día tras su muerte, y gracias a esto, él va progresando y ganando terreno en la batalla contra los miméticos. Tras un número indeterminado de reinicios del día, conoce a la heroína de la batalla de Verdún, y junto a ella y un grupo de soldados idea un plan para llegar hasta la criatura Omega y derrotarla.

3.2.2. Decisiones

Partiendo de la hipertextualidad y cibertextualidad de los videojuegos, se ha apreciado que el guion de la película analizada funciona de la misma manera. Es decir, plantea una constante toma de decisiones al protagonista/jugador, de tal manera que este pueda construir una narración diferente en base a su actuación, que no está predefinida (su papel en la batalla no está escrito ni es inmutable), y que puede ser diferente cada vez. Se ha apreciado, por tanto, que el protagonista/jugador tiene libertad de actuación en el transcurso de cada día, pudiendo optar por cualquiera de las siguientes acciones, o incluso combinarlas:

- Luchar en la batalla de la playa contra la invasión extraterrestre.
- Entrenar para ganar experiencia.
- Explorar el escenario.
- Obtener información.
- Interactuar con otros personajes que intervienen en la trama.
- Quitarse la vida para reiniciar el día inmediatamente.

3.2.3. Finales posibles

Puesto que se trata de un texto con características de hipertextualidad y cibertextualidad, da lugar a que la narración se pueda construir de múltiples formas, y por tanto, se

conformen diferentes finales. En el caso de este guion, se podrían dar tres posibles conclusiones a la narración:

1. El protagonista/jugador hace uso de su habilidad de reinicio del día para matar a la criatura Omega. La invasión termina, puesto que todos los enemigos están conectados con este. El bando humano vence la guerra contra la invasión extraterrestre.
2. El protagonista/jugador pierde la sangre transferida de una criatura Alfa y, con ello, la posibilidad de reinicio del día, pero consigue matar a la criatura Omega. La invasión termina, puesto que todos los enemigos están conectados con este. El bando humano vence la guerra contra la invasión extraterrestre.
3. El protagonista/jugador pierde la sangre transferida de una criatura Alfa y, con ello, la posibilidad de reinicio del día. Después muere definitivamente. Las criaturas extraterrestres avanzan sin oposición e invaden la Tierra, ya que nadie del bando humano tiene la habilidad de reiniciar el día.

3. Conclusiones

El objetivo de este trabajo era comprobar si era posible analizar el guion de una película desde el punto de vista de la Ludología y la Narratología, dos ciencias que han estudiado a los videojuegos, y las fichas elaboradas han permitido llegar a una conclusión positiva. Los elementos clave del guion de *Al filo del mañana* se corresponden con claridad con las características básicas que ambas ciencias apuntan como propias de los videojuegos.

Este tipo de investigación no podría ser aplicado, con bastante seguridad, a cualquier película que se eligiese al azar, ya que la metodología ha sido diseñada más específicamente para videojuegos que para cine, y por tanto, se ha de seleccionar una cinta con unas características concretas. Sin embargo, ha servido para demostrar dos cuestiones: por un lado, la cercanía y afinidad que tienen dos formatos audiovisuales como son el cine y los videojuegos, y por otro, que el cine, tras más de un siglo de existencia, sigue explorando estrategias narrativas diferentes a las tradicionales.

Sin embargo, el estudio tiene una limitación básica, que ha tenido que ser obviada para poder realizarlo. Una de las principales diferencias entre cine y videojuegos es la interactividad, que en el caso del primer medio no es habitual encontrarla, salvo en formatos menos tradicionales, mientras que es una parte fundamental de los videojuegos. Como en *Al filo del mañana* este componente no existe, se la ha apartado de la metodología a seguir. Por tanto, se puede afirmar que el guion de la cinta elegida se corresponde con los componentes ludológicos y narratológicos de un videojuego, excepto por la interactividad del usuario que la experimenta, que no es jugador, sino

espectador. Por ello, al comienzo del texto se pedía un ejercicio de imaginación para asemejar al protagonista de la película con el personaje que se encontraría desarrollando unas actuaciones solicitadas por un jugador, si esta fuera un juego. Participando de esa idea, entonces se puede entender mejor que el soldado protagonista de la cinta estaría interactuando con el entorno, que ha sido dispuesto para que lo haga, del mismo modo que el mundo de un videojuego ha sido programado para que un jugador tome decisiones y actúe.

Por último, la investigación también sirve para comprobar, indirectamente, que el guion de *Al filo del mañana* podría ser adaptado fácilmente a un videojuego, ya que la mayoría de normas que plantean para su protagonista son muy similares a las que un diseñador de videojuegos establece al jugador al comenzar una partida. Es más, su articulación en torno a un punto de control sobre el que se reinicia el día constantemente, mientras que el personaje/jugador mantiene su experiencia, ya ha sido la base de videojuegos que han sido publicados años atrás, como *The Legend of Zelda: Majora's Mask* (Nintendo EAD, 2000).

4. Bibliografía

- AARSETH, E. (1997): *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. London: The Johns Hopkins Press. *Edge of Tomorrow (Al filo del mañana, Doug Liman)*. EEUU: Warner Bros. 2014.
- FRASCA, G. (1999): *Ludology meets: Narratology: Similitude and differences between (video) games and narrative*. Parnasso#3.
- Recuperado de http://tecnologia.elpais.com/tecnologia/2013/10/02/actualidad/1380722600_710302.html
- LAUREL, B. (1991): *Computers as theatre*. New Jersey: Pearson Education Inc.
- MURRAY, J.H (1999): *Hamlet en la holocubierta: El futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Barcelona: Editorial Paidós.
- NINTENDO EAD (2000): *The Legend of Zelda: Majora's Mask* (Videojuego).
- PÉREZ, O. (2010): «Análisis de la significación del videojuego: Fundamentos teóricos del juego, el mundo narrativo y la enunciación interactiva como perspectivas de estudio del discurso». (Tesis doctoral).

LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE COMO IDENTIDAD DE AUTOR EN EL CINE DE MARTIN SCORSESE

Dr. Francisco José Gil Ruiz

UCM. Investigador Independiente.

francisco.gil87@gmail.com

Dr. Ernesto Taborda-Hernández

UCM. Investigador Independiente.

ernesto.taborda.hernandez@gmail.com

Resumen

Este trabajo ocupa la construcción del personaje cinematográfico desde una perspectiva enfocada en la identidad del autor que es el director de cine, concretamente, en el caso de Martin Scorsese. La muestra del análisis la compondrá el protagonista de cada una de las siguientes películas: *Taxi driver* (70s), *Toro salvaje* (80s), *Uno de los nuestros* (90s), *Infiltrados* (2000s), y *El lobo de Wall Street* (2010s).

A lo largo del estudio se tendrán en cuenta elementos fundamentales de la construcción del personaje en el ámbito de la narrativa cinematográfica, tales como psicología, rasgos antiheroicos, temas fundamentales a los que aluden los protagonistas (a modo de ejemplo: familia, matrimonio, muerte), y viaje interior a lo largo del relato. Todo ello sobre el personaje protagonista de cada película para, en último lugar, determinar qué tipo de personaje predomina en la muestra: personajes “comunes”, “estandartes”, o “catalizadores” (Taborda-Hernández, 2014).

La investigación pretende mostrar qué relación guardan los personajes analizados entre sí con el fin de determinar la posibilidad de un retrato del personaje “Scorsesiano”, aquel que pudiera ser considerado como la seña de identidad de Martin Scorsese como autor en su filmografía.

Palabras Clave: Personaje – Identidad – Autor – Martin Scorsese – Narrativa Cinematográfica.

1. Introducción

El estudio de la identidad de los personajes presentes en las películas requiere amplias referencias a modelos y métodos de estudio según su morfología, su psicología, su acción y su rol en la historia; aspectos ampliamente desarrollados por un gran número de autores. En cambio, el estudio del análisis y la construcción del personaje vinculados a la identidad de autor (es decir, marcas recurrentes, estilos de construcción y tipologías), nos permite entrar en un universo afín pero relativamente inexplorado. Es preciso, por tanto, profundizar en la identidad cinematográfica de un autor, del estilo como marca, del que se sirve en la construcción de su propio lenguaje cinematográfico, y por consiguiente, de sus personajes.

Para Pérez-Ruffi, lo cinematográfico es aquello que solo puede aparecer en el cine y por consiguiente contribuye a crear su forma y lenguaje específicos. Asimismo, Casetti & Di Chio (1991) contemplan que un análisis textual narrativo del personaje implica operaciones de descomposición y recomposición, con objeto de identificar sus principios de construcción y funcionamiento. Abordando un conjunto de películas de un mismo autor, se podrán desarrollar variables de estilo, que a su vez indican si en los personajes perviven aquellos valores identitarios que lo caracterizan como autor.

1.1 Scorsese como autor.

El cine de Martin Scorsese ha disfrutado del beneplácito de crítica y público, y está considerado uno de los directores más importantes de la historia del cine, historia que él se afana en defender, tal y como apunta Alberich (1999), mediante la defensa de la integridad, restauración y difusión de películas antiguas. Su compromiso con el cine es total, y sirve de acicate para promover un acercamiento especial a su figura, a su narrativa, y más concretamente, a sus personajes.

Temas como la mafia, la religión, la música, la alienación social y la corrupción moral están presentes en la obra de este director, siendo parte de su sello de autor, cuyo trabajo ha propiciado grandes momentos cinematográficos desde que despuntara en los años setenta del pasado siglo.

María Frías (2005) cita en su trabajo las condiciones que debe reunir el cine de autor según Andrew Sarris: el director se implicará en todas las fases de la película, escribirá el guión de la misma, y toda su filmografía constará de elementos técnicos y estéticos comunes. Deberá ser conocedor de todos los oficios, plantear significados decodificables en sus películas, e impregnarlas de su propia personalidad para manifestarse mediante su obra.

«Considero que hay que distinguir entre los directores, por una parte, y los cineastas, por otra. Los directores –y pueden sobresalir en su trabajo– son gente que sólo interpreta el guión, que simplemente lo convierte en imágenes a través de las palabras. En cambio, los cineastas son capaces de adoptar el material de otra persona y conseguir que, a pesar de todo, se entrevea una visión personal.» (Scorsese en Tirard, 2010, p. 74).

Mitry (1989) hablaba del creador esencial como autor de la película, aquel que construye la materia visual; pero esta definición aborda una discusión anticuada de la autoría cinematográfica que ya no genera debate. En cambio, recordando las propuestas teóricas que surgieron en Francia entre los 50 y 60 del siglo XX, y los postulados de la teoría del autor, es factible considerar otro paradigma de autor contemporáneo, ajeno a corrientes y movimientos, centrado en la personalidad como expresión, y fundamentado en las relaciones entre experiencias y obras: las relaciones entre motivos personales (ideas, visión y experiencias propias del autor) y el universo diegético de la historia escenifican la presencia del autor en la película, haciendo palpable el uso personal del lenguaje cinematográfico.

En definitiva, un autor cinematográfico compone una película mediante su identidad, esto es, su pasado, sus experiencias, su punto de vista, y en general, su universo que se ve representado en un lenguaje diferenciado de otros. Woody Allen, Luis Buñuel, Pedro Almodóvar... son ejemplos de ello, y aunque se suele decir que el autor cinematográfico es quien escribe y dirige la película, Scorsese no siente que esto deba ser así. *Scorsese es un cineasta fundamentalmente pasional, para el que la cámara supone algo así como una prolongación de su yo, un yo inquieto, necesitado de movimiento...* (Alberich, 1999, p.12) y que incluso llega a implicarse de manera diegética.¹

Teniendo en cuenta que por fechas de iniciación pertenece al “nuevo Hollywood” de principios de los años 70 del pasado siglo, es preciso enmarcarlo en el ámbito de lo posmoderno, del cual se destacan varias características aportadas por Aguirre (2014): alusiones a otras obras (intertextualidad), autorreferencialidad, mezcla de estilos, la ironía con fines subversivos, y la nostalgia por el pasado. Pertenece a lo que el autor presenta como *New American Cinema* o *Hollywood Renaissance*, fase previa al nuevo Hollywood y que converge con una serie de ideas propias de la posmodernidad:

«El arte posmodernista tiende a caracterizarse por una narrativa disruptiva, una visión negra y pesimista de la condición humana, una representación masiva e injustificada de la violencia, la muerte del héroe y, en general, un énfasis desproporcionado en la técnica por encima del contenido, que es precisamente la característica principal del *high-concept film*, paradigma del nuevo Hollywood.» (Aguirre, 2014, pp. 657-658)

Nos encontramos, pues, ante una reconfiguración del sueño americano de la época, que toma cariz crítico, crudo, permeable *con respecto al clima político, económico y social en el que se inscribe*. (Aguirre, 2014, p. 668).

Y junto al compromiso social añadimos el que el autor tiene consigo mismo: su identidad es una referencia consciente e inconsciente, y encuentra su eco en la autorreferencialidad, en mayor o menor medida. Requena (2007) describe el cine postclá-

¹ Señala Cécéreu Lagos (2004) que cuando Scorsese aparece en sus películas lo hace formando parte del testimonio que está contando.

sico como aquel en que la subjetividad reina en sus relatos: hay una identificación total del espectador con lo que ve, con el espectáculo del horror. Y ese horror, tan indisociable del ser humano, es natural, e incluso necesario, en sus manifestaciones artísticas. No es casual que Scorsese se haya interesado en gran parte de su filmografía por personajes castigados y autodestructivos, pues también ha vivido etapas de problemas con las drogas, algo, por otra parte, muy presente en su generación. Así lo observamos gracias a Biskind (2004)², y así podemos explicarnos la presencia de tantos personajes perturbados por los excesos a lo largo de su filmografía, eso sí, tratados desde distintos puntos de partida.³

1.2 Identidad

El concepto de identidad es sumamente complejo. La segunda acepción de la palabra en el Diccionario de la RAE es: *Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás.* (2014, 23ª edición). Pero un término tan profundo requiere recabar más en él; para Bauman (2008), *Identidad significa destacar: ser diferente y único en virtud de esa diferencia, por lo que la búsqueda de la identidad no puede sino dividir y separar.* (p. 10). Y añade que, a pesar de que la identidad se busca “en soledad”, hay quien procura reunir en comunidades a aquellos que presentan las mismas inquietudes, compartiendo así miedos e inseguridades. Así se logrará la identificación entre las personas, y por ende, entre las personas y sus creaciones, ya sean propias o ajenas, pues como dice Appiah (2007), *[...] la identificación se caracteriza por contar con una fuerte dimensión narrativa.* (p. 119)

En el cine de Scorsese encontramos las motivaciones sociales, históricas y religiosas que tanto le han marcado, y que por ende, conecta sus películas entre sí, y así, encontramos los conflictos sobre fe, clanes (y clases) sociales, la ciudad...⁴ Incluso en películas que apuntaban ajenas a él, encargos en los que logró embutir su estilo, su hacer.⁵ La marca de autoría tiene mucho que ver con la individualidad, con lo personal, y con la identificación sobre ambas, pues cada artista posee un bagaje único en cuya obra explora y explota. Linda Seger (2000) indica que el guionista trabaja a raíz de su vivencia, cosa que aporta individualidad, y que implica, consciente o inconscientemente, una identificación con lo que está contando. Ello es extrapolable, en este caso, y conociendo la implicación de Scorsese con sus guionistas, a sus películas. De ahí que

² Biskind señala los problemas de Scorsese con las drogas durante varias etapas de su vida, que coincide con la gestación de varias de sus obras más famosas.

³ Alberich (1999) alude al carácter poliédrico de la problemática que trata Scorsese (p. 10).

⁴ Sotinel (2007) hace un repaso a la obra de Scorsese, donde señala a grandes rasgos la implicación del cineasta con estos temas.

⁵ Alberich (1999) destaca que Scorsese realizaba obras por encargo por diversos motivos: consolidación profesional (al principio), o contentar a productores para ir más holgado en la siguiente película. Relaciona esta dinámica con la frase “*un film para mí, un film para el sistema*” que él mismo dice en el documental *Martin Scorsese: A Personal Journey through American movies* (pp. 22-23).

imprima una forma concreta de violencia, como indica Cécéreu Lagos (2004), llena de contradicciones en sus ejecutantes (los personajes) al enfrentar en su interior el bien y el mal. (p. 65) En su filmografía abundan las figuras antiheroicas, aquellas que mejor muestran las miserias humanas, y con lo que, pensamos, el director mejor se identifica al haberse criado en *Little Italy*, lugar conflictivo de tipos duros, tiroteos, y donde el poder residía en la Iglesia y en los criminales. (Thompson; Christie, 1999, p. 31).

La identidad de Martin Scorsese es inabarcable, así como la de cualquier ser humano; únicamente podemos acotar el término para detectar aquellas constantes entre los protagonistas de sus películas. Así es como nos aproximaremos a su firma, y así obtendremos, quizás, algunas de las claves que comparten algunos “fragmentos” de su filmografía, rica y variada, pero con elementos comunes.⁶

1.3. Personajes

Reputados autores han arrojado luz sobre el personaje: Syd Field, Linda Seger, Robert Mckee, Christopher Vogler... Señalaremos fragmentos de la definición de “personaje” en el *Diccionario Técnico Akal de cine*:

«Cualquiera de las personas ficticias que aparecen en una película, incluyendo héroes, heroínas, villanos, papeles de reparto y papeles con o sin diálogo. (...) el cine normalmente se limita a retratar a un personaje mediante su forma de hablar, su aspecto y sus acciones; (...) los personajes cinematográficos se observan en relación con la realidad física que los rodea. (...) la cámara puede concentrarse en ciertos aspectos de la conducta, en determinados gestos y expresiones faciales; puede mostrar al personaje desde diferentes distancias y ángulos, y, con ayuda del montaje, puede orquestrar una serie de perspectivas para crear una figura compleja. Tanto el intérprete como la cámara nos hacen conscientes de los pensamientos, de los sentimientos y de la personalidad más íntima del personaje.» (Konigsberg, 2004, p. 407)

Este acercamiento al personaje en el cine deja posos de una idea un tanto “superficial”, pero el personaje cinematográfico posee muchas más implicaciones, como la misma idea aristotélica de la imitación⁷, pues al fin y al cabo, son un reflejo de nuestro mundo cotidiano (en mayor o menor medida), lo cual enlaza con la concepción de Caminos (2007) del personaje como *la máscara que vemos de la persona*. (p. 23)

Castets (2007) señala la costumbre de dividir al personaje entre su apariencia física y la biográfica (con las consiguientes consecuencias psicológicas que esto conlleva) para dotar de tridimensionalidad y veracidad a la historia (p. 53) e incide en que utilizamos la comunicación para transmitir información, y para ordenar el caos (p.

⁶ García Ruiz (2010) indica que incluso en una película como *La edad de la inocencia* (1993) Scorsese aborda el tema de la presión social sobre el individuo, cosa que ya hizo en otras películas anteriores de distinto género y naturaleza.

⁷ Aristóteles afirma en *Poética* (2013) que la imitación es algo propio del hombre, ya que aprende mediante ese acto.

54). Syd Field (1994) identifica al personaje con la acción, cosa indiscutible (incluso la inacción es acción) porque sin acción no habrá conflicto, y por ende, decisiones, que “respondan o no a subtramas, se convierten en el eje central que sujeta al personaje a la estructura narrativa.” (Camino, 2007, pp. 44-45). El llamado “paradigma” de Field (1994; 1995) expone, de hecho, esas situaciones clave que sustentan las acciones que guían al personaje (o personajes, ya que cada nudo de la trama afecta a la historia), así como los modelos de forja que autores como Campbell (2014), Vogler (2002) y Sánchez-Escalonilla (2002) proponen para el héroe, y para el héroe y el antihéroe en Gil Ruiz (2014). Hay, en resumen, una coincidencia general en que el personaje debe superar diversas situaciones para avanzar en el relato.

Las historias llegan a formar parte de “nuestra” historia personal. No obstante, en este trabajo se postula precisamente el proceso inverso, al acercarnos al personaje como testimonio identitario de su autor, en este caso, director Martin Scorsese. Tarea compleja, pues el tipo de acercamiento que hace sobre sus personajes, citando a Alberich (1999), nunca es el mismo. (p. 11)

2. Objetivos

Analizar el cine de Martin Scorsese para determinar sus marcas de autoría en la construcción de los personajes; analizar modelos antiheroicos propios del cine de Scorsese; determinar la convergencia entre los personajes analizados para extraer un retrato del “personaje scorsesiano”; categorizar a los personajes en el cine de Martin Scorsese utilizando herramientas del análisis narrativo.

3. Metodología

Se trata de un análisis narrativo de los personajes protagonistas de las películas: *Taxi driver* (1976), *Toro salvaje* (1980), *Uno de los nuestros* (1990), *Infiltrados* (2006), y *El lobo de Wall Street* (2013). La selección se corresponde con una película de Martin Scorsese por década, partiendo de la consideración de que son las películas que, hasta la fecha y sin desmerecer al resto, son suficientemente representativas del director para el caso, teniendo en cuenta que todos los protagonistas se postulan como antihéroes:

«Protagonista o figura masculina importante, literaria o cinematográfica, con quien se identifica el lector o el espectador, pese a atesorar cualidades no heroicas y una debilidad que tradicionalmente no se atribuye al héroe. Suelen ser personajes alienados y aislados, vulnerables a las debilidades humanas, pero que poseen un código ético privado y, en ocasiones, una integridad personal que les obliga a enfrentarse a la sociedad.» (Konigsberg, 2004, p. 37)

Las películas serán visionadas para después realizar un análisis narrativo sobre el protagonista de cada una. El modelo propuesto es el siguiente:

1.- Características del personaje:

- Rasgos Físicos: Edad, ocupación, relación con la sociedad. (Alonso de Santos, 1999)
- Rasgos Mentales: Temperamento y carácter. (Sánchez-Escalonilla, 2001)
- Identidad y conciencia: Existencia y memoria. (Felipe López, 2017)

2.- Modelo narrativo del personaje según su función en el relato:

- Importancia de la función que desempeña en la narración. (Aumont, 1990) (Barthes, 1978) Personaje como rol y como actante. (Casetti & Di Chio, 1991)
- Tipo de focalización en el relato. (Genette, 1972) (Gaudreault & Jost, 1995)
- Conciencia. Identidad inicial/Identidad transformada.

3.- Psicología del personaje.

- Personaje como persona. (Casetti & Di Chio, 1991)
- Perfil Psicológico (Seger, 2000)
- Transformaciones en el relato (Sánchez-Escalonilla, 2001), (Casetti & Di Chio, 1991)

4.- Motivaciones del personaje y sus valores éticos: Temor, piedad, reconocimiento, deuda, moral, religión, crimen, castigo, recompensa, música (Chion, 2009), (Barthes, 1986), (Greimas, 1990)

5.- Análisis comparativo del personaje como identidad: mediante los datos obtenidos en los apartados anteriores, se argumentará la comparación dentro de las siguientes categorías:

- Identidad y estilo de autor en la construcción.
- Identidad global de los personajes: Aspectos comunes y diferenciales.
- Tipologías de los personajes: Personajes comunes, estandartes y catalizadores. (Taborda-Hernández, 2014, p. 341): **Personajes Comunes:** Aquellos que tienen características similares y psicología afín, que el caso de Scorsese es bastante evidente; **Personajes Estandartes:** Muy característicos que actúan de una determinada manera, que tienen valores éticos y morales similares –o ausencia de ellos– y representan una marca reconocible dentro de la obra del director, que se convierten en símbolo de su obra y en iconos sólidos de lo que representan; y **Personajes Catalizadores:** Por su función suele ser un ayudante/oponente y debe estar caracterizado como un personaje influenciador y modificador. Debe tener por lo menos un rasgo, debe ser plano en su construcción y ayudar u oponerse al encuentro del objeto.

3.1. Consideraciones metodológicas

La importancia de los rasgos físicos, en ocasiones, determinan al personaje. Alonso de Santos (1999) considera que los rasgos físicos como edad, ocupación o su relación con la sociedad tienen una influencia considerable en su comportamiento, hasta el punto de llegar, en algunas películas, a formar parte del tema (p.261). En el cine de

Scorsese la ocupación de los personajes y su relación con la sociedad forman parte importante de los rasgos que definen a los personajes, ya que los sitúa en un estrato social definido y los envuelve dentro de un canon icónico representativo del personaje promedio, en este caso: el taxista excombatiente de Vietnam de *Taxi driver* (1976), el boxeador italoamericano de *Toro salvaje* (1980), el mafioso en ascenso medio italiano, medio irlandés de *Uno de los nuestros* (1990); el aspirante a policía de familia mafiosa, el policía con carrera vertiginosa patrocinado por la mafia irlandesa, o el mismo capo de la mafia irlandesa de *Infiltrados* (2006); y el *bróker outsider* de Wall Street de ascenso y caída vertiginosa de *El Lobo de Wall Street* (2013).

Los rasgos mentales a los cuales Sánchez-Escalonilla (2001) da especial importancia son: el temperamento (dimensión innata y espontánea de la personalidad), y el carácter (que construye y moldea la personalidad sobre la base temperamental como aspecto libre del perfil psicológico) (pp. 276-277); es decir, la naturaleza y la expresión de ésta como sumatoria de virtudes y defectos. Tanto rasgos físicos como mentales conforman la personalidad: una identidad representada por el nombre del personaje, por su conciencia (la capacidad de percibir su propia existencia) y por el pasado, lo vivido como experiencia y su origen (Felipe López, 2017). Estos conceptos sitúan al personaje en un momento y un lugar determinado en el relato, e invitan a entrar la configuración de la identidad de los personajes en los relatos, estudiada a partir de las acciones que despliegan los personajes protagonistas en cada historia, como afirman Frago *et al.* (2006).

El personaje representa un rol, que tiene relación con el temperamento y el carácter, pero visto como un elemento codificado que encarna a una tipología de persona según la acción e influencia en el relato (Casetti & Di Chio (1991). Al mismo tiempo se debe medir por el lugar que ocupa en la narración, es decir, como actante. Igualmente es importante resaltar el tipo de focalización según Genette (1978) y Gaudreault & Jost (1995), al que Scorsese, como narrador, somete a los personajes, porque esto determina rasgos evidentes de su identidad cinematográfica.

En este sentido es importante indagar en el análisis de la conciencia como identidad de los personajes, ya que mediante las acciones los personajes terminan con una identidad transformada y si ese proceso es observable puede ser determinante.

El personaje como persona planteado por Casetti & Di Chio (1991) va relacionado con el perfil psicológico expuesto por Seger (2000), sería asumirlo como una persona con un perfil intelectual, emocional y actitudinal, por tanto psicológico, visto como una persona real y como una unidad psicológica que determinan su manera de ser y hacer.

Las transformaciones del personaje pueden estar enmarcadas en todos o en algunos de los aspectos antes planteados, pero en la narración cabe destacar lo planteado

por Sánchez-Escalonilla (2001) como transformación radical, moderada, traumática o circular, establecidas como cambio en el personaje. Casetti & Di Chio (1991) a diferencia del anterior, incorporan una transformación como proceso abordado desde la forma canónica del cambio, como evolución o involución y como modificaciones estructurales.

Los valores éticos del personaje profundizados en categorías por Chion (2009), viene a ser un complemento de lo que anteriormente Barthes (1986) definía dentro de las figuras retóricas y que Greimas (1990) jerarquizaba en su modelo actancial. Dichos valores impulsan al personaje, y en ocasiones se convierten en motivaciones claras. Scorsese mueve a sus personajes desde valores y motivaciones que invitan a profundizar para descubrir elementos de definan su identidad.

Por último, en el análisis comparativo se definirá la identidad y el estilo de autor en la construcción del personaje en la búsqueda y encuentro de elementos comunes y diferenciales presentes en las cinco películas analizadas. En este proceso se determinará, también, la identidad global de los personajes en busca de la definición de personaje *scorsesiano* dentro de las tipologías planteadas por Tabora-Hernández (2014) que puedan representar marcas de autoría; por similitud, por características, por dimensión, construcción y por supuesto por el lugar que ocupan dentro de sus historias. Para descubrir en este proceso algún tipo de señal de identidad del director y que determine, también en el proceso, convergencias entre sus personajes.

4. Análisis narrativo de la muestra

Taxi driver

Travis Bickle trabaja como taxista en las tórridas noches neoyorkinas. Ante la soledad y el rechazo que siente, decidirá poner fin al mal que aqueja las calles, solidarizándose especialmente con una niña que ejerce la prostitución.

1) Características del personaje:

Travis ronda los 30 años y trabaja como taxista de Nueva York. Al padecer de insomnio, solicita trabajar en turno de noche, hecho que le termina de trastornar, al ponerse en contacto con los males que asolan la ciudad.

Su relación con la sociedad es problemática. Reina la incompreensión: intenta conquistar a Betsy, pero ésta le rechaza por no saber socializarse de manera normal. Las mujeres pasan a ser un agente negativo en su mente, y ello deriva en una alienación mayor de la sociedad, a la que se compromete a corregir mediante la violencia. Su excusa para matar es Iris, la persona por la que se preocupa y que se empeña en salvar.

Es reflexivo e introvertido. Cuando decide emprender el contacto con Betsy, aunque parece impulsivo, se percibe una estrategia de conquista preparada; pero este temperamento es evidente en la manera en que se prepara para castigar a los males de la sociedad: se prepara física y psicológicamente para ser el justiciero que nadie ha

pedido, pero que él considera primordial. Adquiere armas y fabrica mecanismos que las camuflan y mejoran en efectividad. Asesina a un delincuente en una tienda, cambia de imagen e incluso planea un atentado (fallido) contra el Senador Palantine, y culmina su venganza social sobre los proxenetas que custodian a Iris.

Si bien Travis porta un conflicto existencial importante (seguramente derivado de Vietnam), tiene una conciencia muy consolidada de sí mismo y del papel que quiere desempeñar en la narración. Él mismo lo cuenta a través de las cartas que escribe a sus padres, así como de sus pensamientos más profundos. Es el dueño de sus actos, que salen de él mismo, de su necesidad de mejorar el mundo. Matar está justificado por la mala conducta de los demás; por eso no titubea en matar aun cuando Iris le pide que no lo haga.

2) Modelo narrativo del personaje según su función en el relato:

Travis es el protagonista omnipresente de la narración; todo se ajusta a su punto de vista. Es un justiciero autodeterminado por el contexto social, por ese malestar reinante en las noches de Nueva York. Es un personaje activo, él mismo se propone metas que alcanza mediante su propio código: se entrena, compra armas, mata personas... y asegura el bienestar de Iris. Es un personaje autónomo, no depende de nadie; su soledad es el punto de partida para su acción antiheroica. Es el sujeto de la acción, cuyo objeto es una sociedad utópica. Su destinador es él mismo, y el destinatario, la sociedad, encarnada en Iris. El Mago es un ayudante (escucha sus diatribas mentales), y los proxenetas son oponentes (siendo Sport el principal). Todo ello se alinea con una focalización interna fija, al darnos Travis acceso a su particular manera de ver el mundo durante la película.

Al comienzo de la película es un personaje con metas tradicionales: trabajo, salud y amor; pero al fallarle el amor y la salud (ésta por el insomnio), todo se viene abajo, de ahí que se transforme en una máquina de matar inmisericorde.

3) Psicología del personaje.

Travis es un personaje redondo: accedemos a su punto de vista personal de la sociedad mediante sus pensamientos y escritos. A su vez es dinámico, puesto que lleva a cabo su empeño entrenándose física y psicológicamente para culminar su meta.

Pertenece (predominantemente) al tipo cerebral introvertido: cerebral porque analiza las situaciones de manera metódica y racional, e introvertido por su incapacidad empática. Su transformación se refiere a un arco radical que afecta a la estabilidad, pues aunque en la película comienza con un modo de vida y una concepción de la realidad estables, entrando incluso en la categoría de “sentimental” al volcarse (excesivamente) en enamorar a Betsy, su rechazo da pie a una soledad que le llena de inquietudes peligrosas, terminando con un perfil cerebral introvertido. Travis empeora en su ser hacia una forma primitiva de realizarse como persona: desea destacar mediante sus proezas contra lo que él considera pernicioso: se convierte en juez y verdugo.

4) Motivaciones del personaje y sus valores éticos:

Travis no logra encajar en la sociedad que le rodea porque ésta es injusta y repleta de maleantes. Para lograr una ciudad mejor, los villanos deben ser erradicados, y él actúa en consecuencia.

El **temor** es perceptible en el personaje cuando no quiere ser capturado por las autoridades al matar al chico de color de la tienda, y cuando huye de los guardaespaldas del Senador Palantine; carece de **piEDAD**, pues mata a personas, aunque Iris le pida que no lo haga; obtiene **reconocimiento** al sacar a Iris de la prostitución, lo cual, además, se manifiesta con el cambio de actitud que muestra Betsy hacia Travis al final de la película; hay una **deuda** latente de la sociedad con el personaje, ya que éste es incomprendido; no se perciben conflictos **morales** en el personaje, pues él se cree un "salvador"; la **religión** se vincula al "ojo por ojo", pues el personaje responde con violencia a la violencia; critica el **crimen**, pero no duda en asesinar cuando tiene la oportunidad de hacerlo: mata a un afroamericano que atraca una tienda, y a los proxenetas de Iris; la **música** es extradiegética.

Toro Salvaje. (Raging Bull) (1980)

Es la historia de un boxeador campeón de los pesos medios llamado Jake La Motta en el Nueva York de principio de los años cuarenta. Adaptación libre de las memorias publicadas por el propio La Motta, la película cuenta la ascensión y caída de un boxeador con mucho talento que por su temperamento violento termina en la autodestrucción.

1) Características del personaje

1964. Jake La Motta es un hombre de mediana edad envejecido y con sobrepeso, ex boxeador reconvertido en actor de teatrillos de clubes de striptease donde recita fragmentos de clásicos teatrales o de películas. Está en completa decadencia, ensaya un fragmento de un monólogo vestido con *esmoquin* y con un puro en la mano: *Denme un escenario/Donde este toro pueda demostrar su bravura/Y aunque puedo pelear/Preferiría recitar. ¡Esto es espectáculo!*

1941. Jake La Motta recibe golpes en el ring. Es el principio de lo que sería su ascendente carrera en los próximos ocho años que lo llevarían al título mundial. El director especifica el año en un título sobreimpresionado que usará toda la película como muestra, en este caso, estilística y no informativa como suele hacerse.

La Motta, interpretado por Robert De Niro, es ítalo-americano del Bronx, suburbio de la ciudad en esa época, rodeado de mafiosos y trapicheros. De temperamento violento aunque parece de carácter tranquilo, solo cuando sufre esos ataques, tira por los suelos una mesa y todo lo que en ella había en una pelea con su primera esposa, en una de las primeras secuencias, que refleja el carácter explosivo que más adelante quedará establecido cuando en otro ataque de celos golpea a su segunda esposa y a su hermano Joey, su representante y consejero, interpretado por Joe Pesci.

El personaje además de ser un boxeador es un hombre marcado por su entorno, por el ambiente donde se desarrolla, la marginalidad, la mafia y el propio boxeo como fuente de apuestas, extorsión y vida dura. Al comienzo de la historia La Motta ya era

un hombre violento, ya había estado en la cárcel, ya había pasado momentos trágicos. Lo primero que cuenta el director, luego de la introducción, es una pelea robada, el talento de Jake para boxear, su bravura y sobre todo su capacidad para recibir golpes como una especie de mártir o por culpabilidad incomprensible. El peso del pasado lo ha convertido en lo que muestra en el presente, un hombre talentoso con una marca de perdedor que determina su existencia.

2) Modelo narrativo del personaje según su función en el relato:

La acción más importante de la decadencia personal y profesional del personaje y la mayor muestra de violencia queda evidenciada a mitad de metraje cuando en un incomprensible ataque de celos golpea a su segunda esposa y la acusa de engañarlo con su propio hermano, anteriormente había destrozado a un joven boxeador solo porque Vickie, su esposa, había dicho que era atractivo. Obsesionado por los celos y las recurrentes presiones de la mafia para amañar combates a su favor, llevan al personaje a la destrucción. Luego de romper relaciones con su hermano, pierde un combate que debía perder pero dejando pruebas claras del amaño. Eso lo lleva a la destrucción en las secuencias de mayor violencia implícita en la película, tanto en su vida cotidiana, rodada con muchos planos generales fijos, como en el ring, mostrado con imágenes muy dinámicas y planos cortos. Evidencia el rol que ocupa como personaje protagónico como un hombre violento, marcado por su pasado y por las influencias del ambiente que lo rodea, ocupando el lugar en la narración como motor de todas las acciones y que no están influenciadas por otros personajes, aunque se sugiere que Joey juega a sus espaldas para influenciarlo en el amaño de peleas, pero en la película no queda muestra clara de esto.

La historia es circular, contada por Jake en pasado, bajo la mirada del director que narra. Es un caso particular donde prescinde de la voz en off que si emplea en otras de las películas analizadas. En *Toro Salvaje* (1980) solo cuenta lo que ve el personaje y este es el centro y el motor de la narración, por tanto la focalización se entiende que es interna.

3) Psicología del personaje

Su identidad inicial como personaje no se ve transformada por las acciones que le suceden, es producto de un declive como consecuencia de sus actos. Sigue siendo el mismo después de volver a 1964, solo que más gordo, decadente y arruinado.

El perfil psicológico mostrado refleja a un hombre amargado, de actitud agresiva con ataques descontrolados de violencia por el ambiente donde se ha desarrollado y de su profesión. Da la sensación que el boxeo es un recurso de fuga en su vida que emplea para drenar sus impulsos violentos y mantenerlos a raya. Es curioso que como persona el personaje no resulte condenable o juzgado por el espectador. El director mediante la estructura narrativa y el estilo utilizado no deja condenar al personaje como violento, tal vez se percibe como víctima. Asimismo, su transformación es traumática como un proceso de decadencia del cual es el único responsable.

Su recorrido como personaje se mantiene estable durante todo el metraje. Es un anti-héroe sin redención, no se transforma, solo decae y se hunde en la miseria, de campeón mundial a actor de pacotilla en bares de mala muerte.

4) Motivaciones del personaje y sus valores éticos

La Motta busca **reconocimiento** y su mayor motivación recae en este aspecto. Se percibe la lucha contra un temor oculto que se evidencia en su bravura en el ring, tal vez por la acción del peso del pasado y el ambiente donde se ha criado. Presenta un alto sentido ético y **moral**, aunque se evidencia que no lo entiende. El hecho de perder la pelea dejando claros indicios de amaño refleja más bien su deseo de contrariar y dejar en mala situación a la mafia, que de recuperar su reconocimiento perdido.

Al ser una historia contada en *flashback*, Scorsese vincula la violencia con el espectáculo, la historia se centra en dos periodos: su carrera como boxeador y el posterior paso al mundo del espectáculo. (Bordwell & Thompson, 2003, p.432). Esta violencia está contada más desde la perspectiva de Jake, acciones de las que se arrepiente enseguida y pide perdón de manera amable. Al igual que las secuencias del boxeo rodadas con planos muy cortos de Jake recibiendo golpes, y en ocasiones desde su punto de vista y en cámara lenta, invita a la identificación con él porque en su carácter autodestructivo se daña a sí mismo tanto como a los demás.

La película hace un acercamiento a los valores de la sociedad norteamericana desde la perspectiva y el estudio de la violencia, construyendo un personaje ambiguo, violento, pero que resulta entrañable y al que es imposible condenar. Perfil a un personaje característico que irá formando parte de su filmografía y de su estilo e identidad.

Uno de los nuestros (Goodfellas)

Henry Hill siempre quiso ser un gángster. Su historia ocupa la vida de éste y otros “soldados” de la mafia italiana en Nueva York, comprendida entre los 60 y los 80, donde el crimen y las traiciones pululan alrededor del protagonista, que debe arreglárselas para prosperar y beber del respeto y el dinero que esta comunidad delictiva le proporcionan.

1) Características del personaje:

Observamos a Henry desde su adolescencia y hasta su madurez (entre 40 y 50 años). Siempre quiso ser un gángster (él mismo lo dice al comienzo de la película); ansía el respeto y el estilo de vida holgado que no disfrutó su padre. Su relación con la sociedad es negativa: roba y extorsiona para comprar su estilo de vida de soldado de la mafia, y es infiel a su mujer. Dentro de la “familia” sólo le preocupa cumplir las órdenes de aquellos a los que terminará traicionando.

Henry es un tipo tranquilo, impulsivo únicamente en lo tocante al bienestar de su estilo de vida. Se altera cuando todas sus facilidades corren peligro; tal es el caso cuando Karen se deshace de drogas que aseguraban dinero al hogar. Sabe relacionarse; es extrovertido y disfruta de ello desde pequeño. Su manera de presumir con Karen en su primera cita a solas da fe de ello, al atravesar los bastidores de un restaurante saludando y pagando a todo el que se encuentra.

Henry es responsable de su situación: asume su condición de gánster al haberse criado cerca de los tipos duros del barrio, a los que admira por el respeto que reciben. Su identidad y aspiraciones, son siempre las mismas: no ser un trabajador humilde que trabaja para sacar su familia adelante (como su padre). La paliza que éste le propina al comienzo de la película por no ir al colegio es síntoma de las preocupaciones familiares que Henry no quiere tener: no quiere ser un tipo del montón.

2) Modelo narrativo del personaje según su función en el relato:

Henry es el protagonista de la película, articulando la historia con su propia narración, salvo en contadas ocasiones en las que Karen coge el relevo para explicar aspectos de su vida en pareja.

Henry es la otra cara del sueño americano: aquel que se aprovecha del trabajo de los demás para vivir cómodamente. Es un personaje activo, ya que, aunque se trate de un “soldado” de la mafia, y no un líder, sigue su propia estela dentro de lo que le consienten. En el último tramo de la película coge impulso al traficar con drogas a pesar de la desaprobación de los demás, lo cual prueba también su autonomía. Es el responsable de la narración mediante la focalización interna. Su objeto es la vida fácil, el respeto de la sociedad, el hecho de sentirse intocable. De esta manera, el destinador y el destinatario de la acción es él mismo. Sus ayudantes a lo largo de la película se convierten finalmente en sus oponentes, a los que termina traicionando (Tommy, immy, y Paulie)

Su identidad inicial es la de una promesa de capo de la mafia, que va prosperando hasta terminar siendo un “don nadie”. No obstante, lo que cambia es su estatus social y no su manera de ver el mundo.

3) Psicología del personaje.

Henry Hill es un personaje redondo porque accedemos a las partes más importantes de su biografía (y a su propia narración). Cuenta la historia desde su punto de vista personal, exponiendo opiniones, y explicando conductas.

Según Jung citado por Seger (2000), se observa que Henry Hill es sentimental extrovertido, pues está comprometido íntimamente con la mafia, con su mujer, y con sus aspiraciones sociales. Su extroversión le facilita las relaciones con Tommy y Jimmy, sus mejores amigos, y con el resto de la organización criminal.

Su transformación, aludiendo a Sánchez-Escalonilla (2001), es de arco plano, pues a pesar de todo contiene un inmovilismo psicológico que le impide cambiar. Únicamente cambia de estatus social, pero no de deseo y mentalidad.

4) Motivaciones del personaje y sus valores éticos:

Henry quiere una vida fácil en la que no tenga que trabajar como cualquiera. Desprecia a todo aquel que lucha por prosperar honradamente, pagar sus impuestos, etc.

Teme perder su estilo de vida, y en alguna ocasión, teme perder la vida a manos de sus amigos; es el más **piadoso** de los suyos: no disfruta de la violencia, e intenta evitar que Jimmy mate a un amigo al que éste debe dinero; disfruta del **reconocimiento** y del respeto que pertenecer a la mafia; cumple su **deuda** con la sociedad

entregando a los mafiosos de los que estaba rodeado; no se plantea la ética o **moral** de sus acciones mientras no tengan consecuencias negativas para su estatus (no le importan los asesinatos de Jimmy a los cómplices del robo a la Luftansa porque no le incumben); la **religión** forma parte del constructo social de la película, teniendo forma testimonial a través de su crucifijo, y su matrimonio con una mujer judía; la **música** ilustra la vida del personaje mediante éxitos musicales de los años a los que la narración hace referencia, interactuando en ocasiones con la propia diégesis del relato; el **crimen** aparece a lo largo de toda la película, al ser la base del estilo de vida de Henry.

Infiltrados (The Departed) (2006)

Remake de *Infernal affairs* de Alan Mak y Andrew Lau (Hong Kong, 2002) cuenta la historia de la mafia irlandesa en la ciudad de Boston y la lucha de la policía estatal por atraparlos, los vínculos de corrupción y el funcionamiento del sistema, en una relación de infiltrados de ambos bandos, un mafioso en la policía, un policía entre los mafiosos y el gran capo por encima de todos, que convierte a la película en un juego de intrigas, mentiras y engaño.

El título en inglés se traduce como los difuntos, un recurso conceptual del director al que solo hace referencia en la nota de condolencias que el jefe mafioso envía a la madre de Billy Costigan (Di Carpio) en su funeral: “*Al Altísimo por la gloria eterna de los Difuntos*”.

Igual que en otras películas Scorsese establece un triángulo de personajes, como en *Uno de los nuestros* (Goodfellas, 1990), solo que esta vez no están en el mismo bando, aunque si llega a enfrentarlos como en la anterior, esta vez lo hace desde el principio planteándolo como personajes antagónicos que sostienen la película.

1) Características del personaje

En la introducción, el director se encarga, como una especie de prólogo fascinante, ubicar y definir a los tres personajes del triángulo. Frank Costello (Jack Nicholson) coprotagonista, el jefe de la mafia irlandesa en Boston, un ser intocable, difícil de atrapar, muy respetado y temido. Collin Sullivan (Matt Damon), coprotagonista, pupilo encubierto de Costello desde su niñez, se gradúa en la policía estatal con honores y gracias a su relación con la mafia asciende meteóricamente y llega a ser sargento mayor de la unidad de investigaciones especiales, unidad que intenta cazar a Costello. Nadie sabe que es la rata del mafioso en la policía, o uno de ellos. William Costigan (Leonardo Di Carpio) protagonista, procedente de familia irlandesa del sur de Boston, de padre trabajador y honorable, sus tíos eran mafiosos respetados lo cual mancha su historial. Se gradúa en la policía con honores, es talentoso e inteligente, pretende entrar en el mismo cuerpo de investigaciones especiales, pero su perfil se lo impide y termina infiltrado en la banda de Costello, gracias a su estirpe familiar delictiva.

El prólogo comienza con imágenes de protestas en Boston de la lucha afroamericana por los derechos civiles. Fran Costello narra dando lecciones de vida, contando su punto de vista sobre la iglesia, los negros, los mafiosos italianos e irlandeses. Suena

Gimme Shelter de los Rolling Stones y declara su filosofía de vida: “*Nadie te da nada, tienes que cogerlo*”. El director lo muestra a contraluz o en penumbra, fumando como una celebridad. A continuación lo describe en su trabajo, extorsionando a los pequeños empresarios a cambio de protección. Es un hombre de 50 años, mafioso desde su niñez, que empieza a controlar el negocio -en el presente de la narración lleva veinte años de experiencia en el control del sur de Boston como único jefe de mafia irlandesa-, es educado e impone respeto y miedo, de carácter agresivo y violento, asesino histriónico y en ocasiones hasta con aires cómicos.

A continuación sucede el primer encuentro de un niño Collin Sullivan (Damon) con quien será su benefactor. Recurso recurrente en el cine del director, marca de la casa, el jefe mafioso surge como la figura paterna del niño, en este caso huérfano, y le dice que si alguna necesita algo que vaya a verlo y va. Lo alecciona sobre la religión y vuelve a soltar su filosofía de vida y la contundente frase que determina la ambición que caracteriza al personaje: “*Si decides lo que quieres ser, puedes serlo*”. Inmediatamente la imagen de Sullivan pequeño se convierte en adulto sobre la frase que se escucha: “Este es mi chico”, estudia, entrena y se gradúa en la policía, en este prólogo cargado de elipsis que define la película. Paralelamente en el tiempo narrativo vemos a Costigan (Di Carpio) en el mismo entrenamiento de la policía. Los dos, Sullivan y Costigan, coinciden casualmente en la entrevista para entrar al cuerpo especial de policía, el primero por méritos y porque ha aprobado el examen de inspector; el segundo directamente por buena calificación y méritos en la academia. Sullivan entrará directamente al cuerpo como rata de Costello y tendrá un ascenso vertiginoso. Costigan será discriminado por su pasado y le ofrecerán el puesto de infiltrado en la banda de Costello. Quiere ser policía, anhelo que le es negado, los jefes le dicen que podrá ser lo que sea menos policía. Le piden que “*ya has fingido ser un Costigan del Sur de Boston. Vuelve hacerlo, pero ahora por nosotros*”. Costigan es muy inteligente pero perturbado por su pasado aunque de carácter tranquilo pero de procesiones internas, parece una bomba a punto de explotar. La búsqueda de identidad es en cierta forma la base del personaje, cuando la encuentra y decide recuperarla le es imposible.

A los 17:49 minutos, Costigan entra en la cárcel y comienza la película con el título en pantalla: *The Departed*, con música de inspiración irlandesa.

2) Modelo narrativo del personaje según su función en el relato

La función del personaje en esta película es poco habitual en el director. A pesar de que Costigan es el personaje como rol que más influencia tiene en el relato, la figura del infiltrado va dando saltos de un personaje a otro, formando el triángulo recurrente en Scorsese pero está vez entre personajes enfrentados. La acción más importante que determina la función en el relato de los tres personajes, es cuando se descubre que hay un topo en la banda de Costello al mismo tiempo que se descubre que hay otro en la policía, y Costigan descubre que Costello es topo del FBI. La clave como punto de giro más importante es el sobre con los nombres y números de la seguridad social que Billy rastrea y que luego descubre al final en el escritorio de Sullivan. De igual forma, cada uno tiene su función como actante en una especie de paradigma del infiltrado

que se va construyendo a medida que avanza el metraje. Costigan, el protagonista que busca justicia y redención, sujeto y objeto de la narración. Sullivan, el oponente encubierto en la narración y oponente-villano para el espectador, que se mueve de héroe a antihéroe. Y por último, Costello, de oponente, en principio, porque no quiere tener una rata en su filas, que al final se convierte en ayudante porque no quiere perder el pacto con el FBI, deseo que no se cumple porque muere a manos de su pupilo.

En el cine de Scorsese el punto de vista narrativo siempre está en el protagonista; de las cinco películas analizadas solo esta presenta una estructura distinta que plantea tres puntos de vistas donde la voz narrativa del director se intercambia entre Costigan, Sullivan y Costello. En este caso, también destaca el modo narrativo presente en sus películas, excepto *Infiltrados* (2006), las demás presenta a un narrador que solo dice aquello que ve el personaje, a manera de cuento, de historia pasada la mayor parte del metraje. Esta presenta, además de varias voces narrativas, una focalización externa porque existe un juego de intrigas y de ocultación de la verdad, que termina con la disyuntiva psicológica para el espectador sobre quién o quienes son los infiltrados.

3) Psicología del personaje

La identidad inicial de los tres personajes queda transformada al final porque se descubre su verdadera realidad. Costigan es un héroe, Costello una rata y Sullivan, después de su muerte, un traidor. Esta situación se establece claramente en la psicología de los personajes, dibujada con mucha solvencia a nivel de lenguaje en la introducción, donde de manera muy resumida pero clara, dibuja a cada personaje. El perfil emocional como persona tanto de Sullivan como de Costigan se establece a través de la relación con la psicóloga, doctora del primero, pareja del segundo; que sirve para evidenciar los verdaderos sentimientos de los dos personajes, sobre todo del personaje interpretado por Di Caprio. También se introduce una relación novedosa en el cine del director donde el personaje femenino se erige como ayudante y apoyo, expuesto de manera diferencial en sus otras películas analizadas. Se plantea una transformación radical y traumática en Costigan para recuperar su identidad y al mismo tiempo de Sullivan por mantener su estatus y privilegios. Dicha transformación convierte al primero en héroe y al otro en villano.

4) Motivaciones del personaje y sus valores éticos

La motivación inicial de Costigan es por imposición, pero guarda un alto sentido del deber con fuertes valores éticos y **morales**. A pesar de que no le creen, en el fondo es el verdadero policía. En cambio Sullivan responde a la ambición, a la búsqueda del **reconocimiento** en tal sentido que le hace traicionar a su mentor y matarlo, una vez que se encuentra en una inmejorable posición en la policía. Es la verdadera rata, el infiltrado en tono negativo. Ambos guardan un profundo **temor**, por ser descubiertos y por el jefe mafioso a quien responden, a tal punto que debe recurrir a pastillas (Costigan) o sufre de impotencia sexual por estrés traumático (Sullivan).

Esta película constituye una clara evolución estilista en cuanto a los personajes, no tanto por su construcción sino por como los muestras en pantalla. Igualmente la estructura narrativa es novedosa en su cine y el recurso del triángulo de personajes

que se apoyan y conforman el centro del relato recurrente en su filmografía, está planteado con personajes antagonicos enfrentados desde el principio.

***El Lobo de Wall Street* (The wolf of Wall Street, 2013)**

Es la historia de Jordan Belfort y del sueño americano por excelencia, donde la posibilidad de hacerse millonario jugando en la misma frontera de la legalidad conforman el eje central de la historia de este hombre. Basada en hechos reales adaptados al estilo particular de Scorsese, el mundo de Wall Street, o mejor dicho, el submundo de las acciones basura vendidas como valiosas, constituye la representación del país de las oportunidades y de una sociedad que intenta salir airosa en un juego de estafas y trampas.

Stratton Oakmont Incorporate figura como productora de la película seguidamente se ve lo que parece un anuncio publicitario de la compañía donde se resaltan los valores de estabilidad, integridad y orgullo. A continuación un grupo de hombres de mediana edad en traje y corbata, exaltados, lanzan a un enano vestido de aviador sobre una diana, mientras un hombre que parece el jefe ofrece 25 mil dólares a quien dé en el centro. La imagen se congela y Jordan Belfort se presenta hablando en primera persona contando la historia de su vida y su ascenso a lo más alto del negocio de Wall Street.

1) Características del personaje

Jordan cuenta que es ex miembro de la clase media, criado por dos contadores en un apartamentito en Queens, y que el día que cumplió 26 años ganó 49 millones de dólares. En una muestra de alarde muestra sus riquezas y poder, a su mujer como la reina, sus propiedades, incluyendo un yate de 52 metros, seguidamente aparece en pantalla esnifando cocaína desde el culo de una prostituta mientras dice que es un degenerado, bebe como un cosaco y se tira putas 5 o 6 veces por semana, le encantan las drogas y el dinero, de los dos es profundamente adicto. Lleva una vida de excesos y desenfreno constantes. Su relación con la sociedad está a mitad de camino entre lo legal y el delito, exprime las posibilidades que le permite el sistema estadounidense y así se vuela millonario.

2) Modelo narrativo del personaje según su función en el relato

Es de temperamento agresivo pero no violento, su filosofía de vida lo hace ser ambicioso ya que su único objetivo es hacerse millonario y en función de eso trabaja. Gracias a esto, su carácter es reflexivo, calculador y profundamente embaucador. Es un hombre emprendedor con valores éticos y morales muy bajos. Que dentro de su proceso mental entiende que la omisión de información constituye su mayor insignia hasta tal punto que a veces cree que no engaña a nadie.

Su función en el relato esta determinada desde el inicio cuando visto cumplido su sueño de ser un *broker* de Wall Street, el mismo día que obtiene la licencia ocurre el famoso *Lunes Negro* de 1987 que desplomó la bolsa y le hizo perder su trabajo. El día que comienza a trabajar, con 22 años, conoce a su mentor Mark Hanna quien le enseña lo necesario para sobrevivir que luego aplicaría en su ascenso al mundo de las finanzas basura, luego del desplome se queda sin trabajo y descubre las hojas rosas

que tiene una comisión de venta del 50% y cuando vende el primer grupo de acciones por cinco mil dólares comienza su ascenso y también es el punto de inflexión del personaje.

Como rol es un personaje activo, es un líder que genera confianza y devoción. Sus colaboradores lo adoran porque los ha hecho ricos. Es autónomo y dueño de su destino. Es el sujeto de la narración, la película es la historia de su vida. Su objeto es el dinero y mientras más tiene más quiere. Aunque la figura del agente Denham del FBI aparece como su oponente principal, es él mismo su mayor oponente por la codicia y el desenfreno con las drogas y alcohol lo hace tomar decisiones erradas. Sus ayudantes son sus secuaces-compañeros de trabajo sobre todo Donnie Azoff y el Steve Madden, socios y directivos de la empresa. Nuevamente el director acompaña a la figura del protagonista con dos ayudantes de peso formando el triángulo de personajes. También la figura del padre, aunque de corta participación, surge en ocasiones como una especie de conciencia moral a la que Jordan no presta atención.

La focalización es interna como en casi todas sus películas y más en este modelo estructural tan característico del director donde una historia circular es contada por el protagonista que se convierte en una especie de biografía. Asimismo, la identidad de Jordan Belfort no se transforma, más bien se afianza, es un ambicioso que quiere ser millonario y en el camino no puede evitar convertirse en drogodependiente y delincuente. Incluso es su decadencia, dando cursos de autoayuda para vender sigue siendo el mismo, solo que con menos dinero.

3) Psicología del personaje

Como persona es un personaje redondo que cuenta su propia historia, dinámico al mismo tiempo, con mucha iniciativa, inteligente con un alto poder de persuasión, esta última es estudiada y meditada, que le permite tener un gran poder sobre empleados y clientes. Es una persona sociable y con actitud positiva y triunfadora.

Su transformación es circular ya que durante todo el metraje evoluciona hasta convertirse en una especie de mafioso de Wall Street y cuando la justicia lo persigue y lo acorralla, intenta salir airoso y al ver que no puede decide seguir su camino. Después de negociar con el FBI, de romper el pacto, de ir preso, de traicionar a sus amigos, sigue su vida como formador-motivador comercial pero sigue siendo el mismo hombre que se hizo millonario en cuatro años. La secuencia final cuando intenta explicarle al público como vender un bolígrafo refleja de alguna manera que lo volverá a intentar, que no se rinde.

4) Motivaciones del personaje y sus valores éticos

La motivación más fuerte y presente en el personaje es la ambición y el deseo de triunfo, gracias a su habilidad y astucia se hace millonario obteniendo un gran **reconocimiento** entre sus empleados que lo idolatran. Al carecer de **moral** y ética no le importa lo que se diga de él; en el fondo desearía ser reconocido por Wall Street, pero ese deseo le es negado, convirtiéndose en un outsider influyente y poderoso. Su **temor** es ser tildado de delincuente, siente **piiedad** por Donnie cuando tiene que delatarle llevando micrófono, y tiene creencias **religiosas**, al ver como señal divina la

explosión del avión que les iba a rescatar tras el naufragio de su barco. El **crimen** aparece de forma transversal a lo largo de su actividad financiera.

4.1 Resultados y análisis comparativo del personaje como identidad

Los datos obtenidos en el análisis narrativo se filtrarán aquí, a modo de resultados, en un análisis comparativo desde el punto de vista de la identidad que conecta a los personajes con el autor:

Identidad y estilo de autor en la construcción

El análisis recoge una serie de características específicas que conforman un estilo muy claro, presente en las películas analizadas y en la filmografía del director. Su identidad en la construcción de los personajes está marcada por una relación problemática con la sociedad, a diferentes niveles y abanderada por personajes protagonistas con identidad y construcción similar, aunque con pequeñas variantes en cuanto a su tipología. Son el motor de las acciones, y su presentación y puesta en escena son afines en las películas analizadas: Historia circular contada en primera persona con uso recurrente de la voz en off, ascenso y descenso de los personajes como representación del sueño americano, diferentes aspectos de la violencia como concepto; que unidos generan una tendencia que constituyen marcas de estilo y definen al director a través de personajes protagonistas tan característicos. Estas se reflejan en la tendencia a elaborar personajes activos y autónomos, de focalización interna, solitarios y en busca de reconocimiento, por tanto, redondos, marcados por el entorno y el ambiente donde se desarrollan, la influencia del pasado que los condiciona y las características del sistema, que al mismo tiempo que les permite su desarrollo, termina devorándolos.

Igualmente, otra característica de su identidad y estilo es la transformación reflejada en el recorrido desde el triunfo hacia el fracaso como muestra del funcionamiento del sistema americano. Su transformación es impuesta por el cambio de estatus, de condición o de posición social, ya que internamente los personajes no cambian su filosofía de vida ni sus ideales. A este respecto, en *Infiltrados* (2006) es donde probablemente introduce elementos novedosos en su cine, constituyendo un avance en su universo creativo al establecer una relación superior en la construcción de su arquetipo característico de personaje, sostenida por un concepto mayor (el infiltrado), pero igualmente enmarcado en la construcción recurrente del personaje protagonista de tipología similar.

Identidad global de los personajes: Aspectos comunes y diferenciales

En las películas analizadas los personajes de Scorsese presentan características comunes muy particulares. A nivel narrativo, por su función en el relato comparten el tipo de persona que son y la acción e influencia que ejercen. Los cinco personajes protagónicos son muy similares como personas, así como también por su lugar en la narración, ya que son el centro de todas las acciones. En su mayoría, presentan el mismo

tipo de focalización y el perfil psicológico es similar en esencia, con las variantes que pueden determinar cada historia. Responden a la ambición y al deseo de superación a toda costa sin importar pasar por encima de la justicia, aspectos que también conforman las motivaciones más fuertes de los personajes. Aunque formalmente son muy similares, presentan ciertos rasgos que los diferencian entre sí, pequeños aspectos de rasgos mentales y de perfil psicológico, aunque son los aspectos comunes los más determinantes y resaltantes. Todos poseen un rasgo característico del antihéroe, y es que resultan destructivos y autodestructivos, por muy justificadas que estén sus acciones.

Tipologías de los personajes

Los protagonistas de Scorsese son comunes en su cine y se como la mayor marca de estilo e identidad. Se erigen como representación del sueño americano de superación y prosperidad; aprovechan las oportunidades del sistema moviéndose con astucia en la frontera de lo legal o en la ilegalidad misma. Comparten rasgos mentales, ciertos aspectos del perfil psicológico e identidad y conciencia, pero lo que es más determinante, y conviene resaltarlo, es el modelo narrativo del personaje. Su función, es decir, el lugar que ocupan, y su concepción, es frecuente y similar de película en película: todos son redondos, activos, autónomos. Incluso cuando tienen un rol pasivo (Henry Hill), poseen una ambición que, llegado el caso, les sobrepasa.

Estos aspectos, con una huella tan marcada, hace que se conviertan en un estandarte de su cine, que lo hace reconocible como símbolo o icono de su obra y de su representación cinematográfica. A parte de ser los protagonistas sus mayores exponentes como estandartes no se debe olvidar la impronta que dejan sus secundarios coprotagonistas, como por ejemplo, Jimmy y Tommy en *Uno de los nuestros* (1990), las radiografías de Costello y del Sargento Mayor Denhan de *Infiltrados* (2006), o el modelo de policía cinematográfico más real. En su filmografía ha creado arquetipos sólidos de personajes que se usan como referencia de películas de género, como el arquetipo del mafioso que es un aporte claro del director.

En el cine de Scorsese el caso de los personajes catalizadores tiene la particularidad de estar representado por el mismo protagonista, que es común y estandarte al mismo tiempo. En otros directores los puntos de inflexión de los personajes protagónicos están marcados por sus oponentes y gracias a su acción en la historia, su influencia va acompañada de algún punto de giro o de una transformación. En este caso la propia construcción del personaje protagónico como eje de la acción y dueño de su destino, impulsa a que los cambios estructurales los produzca él con sus decisiones y comportamientos dentro de la historia. En el cine del director el catalizador es el mismo protagonista, el responsable de su declive y de su propia derrota, aunque dicho fracaso no es tal porque siempre les permite redimirse de alguna manera y continuar con su vida. En ese sentido, puede ser hasta optimista porque les da la posibilidad de rehacerse. Probablemente la ausencia de este sentimiento es lo que deja al espectador

con una sensación de vacío profundo al final de *Infiltrados* (2006), cuando el protagonista no tiene la posibilidad de redención, de limpiar (y recuperar) su identidad.

No obstante cabe añadir que, a pesar de ese final “positivo”, ninguno deja de ser un antihéroe alienado pese a su aprendizaje vital: Travis Bickle ve consolidado su punto de vista violento, Jake La Motta termina solo en el mundo y apartado del deporte y la familia, Henry Hill lamenta terminar siendo una persona normal carente de poder sobre los demás, el agente Sullivan muere obsesionado con recuperar su identidad al margen de todo lo sucedido, y Jordan Belfort ni pierde el tono de arrogancia ni aun cuando es encerrado en prisión, ni deja de hacer lo que mejor se le da una vez cumple condena: vender, y enseñar a vender.

5. Conclusiones

Este trabajo muestra que los protagonistas de las películas analizadas son reflejo del director desde sus respectivas películas. El análisis narrativo ha servido para conectar no sólo a los personajes entre sí, sino también a éstos con el creador cinematográfico: en primer lugar, el “personaje Scorsesiano” es en este caso un antihéroe traumatizado por el pasado, obsesionado por el éxito y el reconocimiento social. Si bien no todos muestran una inclinación religiosa concreta, la idea de la redención, la piedad y el temor les ronda, aunque psicológicamente ninguno logre redimirse, al pensar de la misma manera en todo momento: el éxito es la meta más importante en la vida, y ese éxito vendrá de la mano del reconocimiento social. Son activos, autónomos, muestran sus facetas más reveladoras al espectador, y son conscientes de las consecuencias de sus actos.

Respecto de las conexiones de los personajes con el director, queda clara la implicación del mismo precisamente por la conexión Scorsesiana entre ellos: Scorsese impregna sus películas con un estilo, una marca, una repetición de figuras (en este caso en el marco del personaje) que posibilita el acceso a la esencia narrativa de su autoría.

Para finalizar, a modo de discusión, cabe señalar que la música como valor presente en el personaje no ha ofrecido ningún resultado concluyente más allá de lo evidente: Scorsese utiliza la música para ilustrar, en muchos casos, el momento histórico que vive el personaje (en *Uno de los nuestros* es algo palpable).

Por otra parte, debemos incluir en la discusión la imposibilidad de abordar la entera personalidad de un autor como ser humano, si bien este trabajo arroja luces en las relaciones entre el autor y su obra. Los autores conciben esta línea de investigación de gran utilidad para profundizar en los posibles vínculos entre autores y elementos de sus narraciones.

6- Referencias bibliográficas

- AGUIRRE, K. (2014): El nuevo Hollywood y la posmodernidad: entre la subversión y el neoconservadurismo. *Palabra Clave* 17 (3), 645-671. DOI: 10.5294/pacla.2014.17.3.4
- ARISTÓTELES. (2013): *Poética*. Madrid: Alianza Editorial.
- ALBERICH, E. (1999): *Martin Scorsese: Vivir el cine*. Barcelona: Glénat.
- ALONSO DE SANTOS, J.L. (1999): *La escritura dramática*. Madrid: Castalia.
- APPIAH, K.A. (2007): *La ética de la identidad*. Buenos Aires: Katz.
- AUMONT, J. (1990): *Análisis del film*. Madrid: Paidós.
- BARTHES, R. (1986): *Retórica de la imagen*. Barcelona: Paidós comunicaciones.
- BAUMAN, Z. (2008): *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid: SIGLO XXI.
- BISKIND, P. (2004): *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*. Barcelona: Anagrama.
- BORDWELL, D. T., & Kristin, C. M. (2003): *Arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- CAMINOS, A. (2007): La construcción de personajes. Perspectiva general. En P. Sangro Colón, & M. Á. Huerta Floriano (Editores), *El personaje en el cine. Del papel a la pantalla* (pp. 21-50). Madrid: Calamar ediciones.
- CAMPBELL, J. (2014): *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- CASSETTI, F., & DI CHIO, F. (1991): *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CASTETS, F. (2007): Personajes no. Personas. En P. Sangro Colón, & M. Á. Huerta Floriano (Editores), *El personaje en el cine. Del papel a la pantalla* (pp. 51-70). Madrid: Calamar ediciones.
- CÉCÉREU LAGOS, L.E. (2004): "La violencia como opción creativa en la obra de Martin Scorsese". *Aisthesis*, (37), pp 64-85.
- CHION, M. (2009): *Cómo se escribe un guión*. Madrid: Cátedra. FELIPE LÓPEZ, A. R. (2017) *La identidad de los personajes de los personajes en la obra del director de "anime" Satoshi Kon y su vinculación con el movimiento artístico "Superflat"*. [Tesis doctoral] Universidad Complutense de Madrid.
- FIELD, S. (1994): *El libro del guión*. Madrid: Plot.
- FIELD, S. (1995): *El manual del guionista*. Madrid: Plot.
- FRAGO PÉREZ, M; MARTÍNEZ ILLÁN, A & CUEVAS ÁLVAREZ, E. (Editores) (2006). *Personaje, acción e identidad en cine y literatura*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- FRÍAS, M. (2005): ¿Racismo a la inversa? Sobre la provocativa filmografía de autor de Spike Lee y *Haz lo que debas* (1989), en John D. Sanderson (Editor), *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*. Murcia: Vicerrectorado de extensión universitaria. Universidad de Alicante.
- GARCÍA RUIZ, S. (2010): "Polinización transtextual en La edad de la inocencia." (1993). *Fotocinema, revista científica de cine y fotografía*, nº 101, pp. 101-121,
- GAUDREALT, A. & JOST, F. (1995): *EL Relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- GENETTE, G. (1972): *Figures III*. Barcelona: Lumen.
- GIL RUIZ, F. J. (2014): *La construcción del personaje en el relato cinematográfico: héroes y villanos*. [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.

- GONZÁLEZ REQUENA, J. (2007). *Clásico, manierista, postclásico. Los tres modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla ediciones.
- GREIMAS, A. J. (1990): *Semiótica*. Madrid: Gredos.
- KONIGSBERG, I. (2002): *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid: Akal.
- MITRY, J. (1989). *Estética y psicología del cine* (Vol. 2). Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- PÉREZ-RUFÍ, J. P. (2017): “Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica”. *Razón y Palabra*, 20(4_95), 534-552.
- Real Academia Española. (2014). Identidad. En *Diccionario de la lengua española*. (23ª ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=KtmKMfe>
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (2001): *Estrategias de guión cinematográfico*. Madrid: Ariel.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (2002): *Guión de aventura y forja del héroe*. Madrid: Ariel.
- SEGER, L. (2000): *Cómo crear personajes inolvidables*. Barcelona: Paidós.
- SOTINEL, T. (2007): *Colección grandes directores: El libro de Martin Scorsese*. París: Cahiers du cinéma; Madrid: Edición particular para periódico El País, nº 6.
- TABORDA-HERNÁNDEZ, E. (2014): *El autor y el proceso creativo cinematográfico español de los noventa* [Tesis doctoral] Universidad Complutense de Madrid.
- TIRARD, L. (2010): *Lecciones de cine: clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos. Entrevistas a cargo de Laurent Tirard*. Barcelona: Paidós.
- THOMPSON, D.; Christie, I. (Editores). (1999): *Martin Scorsese por Martin Scorsese*. Barcelona: Alba Editorial.
- VOGLER, C. (2002): *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

6.1. Películas analizadas

- Aziz, R.; DiCaprio, L.; McFarland, J.; Scorsese, M.; Tillinger Koskoff, E. (Productores) & Scorsese, M. (Director). (2013): *El lobo de Wall Street* [Película]. EEUU: Paramount Pictures; Red Granite Pictures; Appian Way.
- Chartoff, R.; Winkler, I. (Productores) & Scorsese, M. (Director). (1980): *Toro salvaje* [Película] EEUU: United Artists.
- Grey, B.; King, G.; Nunnari, G.; Pitt, B. (Productores) & Scorsese, M. (Director). (2006): *Infiltrados* [Película]. EEUU: Warner Bros.
- Phillips, J.; Phillips, M. (Productores) & Scorsese, M. (Director). (1976): *Taxi driver* [Película]. EEUU: Columbia Pictures.
- Winkler, I. (Productor) & Scorsese, M. (Director): (1990). *Uno de los nuestros* [Película]. EEUU: Warner Bros.

6.2. Película citada

- Lau, A. (Productor) & Lau, A.; Mak, A.(Directores) (2002): *Infernal affairs*. [Película]. Hong Kong: Media Asia; Basic Pictures.

ESCUCHANDO EL VIAJE DE CHIHIRO

Elena Gil Escudier

Universidad de Córdoba
egilescudier@gmail.com

Resumen:

La industria de animación japonesa ha ido evolucionando con el paso de los años a través de períodos significativos o artistas relevantes. En la actualidad, cuando se habla de animación japonesa, diferentes nombres pueden aparecer en la mente del espectador, pero, indudablemente, el Studio Ghibli gana cada vez más popularidad y, entre sus producciones, las de Hayao Miyazaki. El presente artículo realiza un análisis de la banda sonora original compuesta por Joe Hisaishi para la película titulada *El viaje de Chihiro*. Se busca pues, mediante una revisión de la industria musical para animación del país nipón, establecer los rasgos de estilo del compositor, además de exponer las características que cumple la música en dicho género. De esta forma se pretende indagar tanto en la obra de Miyazaki como en su relación con la banda sonora y el efecto que generan ambas en el espectador.

Palabras clave: Miyazaki, Hisaishi, Ghibli, música, animación.

1. Introducción

A lo largo de la historia, la industria de animación japonesa ha ido evolucionando a un ritmo vertiginoso. Este crecimiento afecta directamente a la producción musical para dicho ámbito ya que, al aumentar la calidad y el volumen de la producción, la música que la acompaña tiene que avanzar a un ritmo similar para no resultar ineficaz o deficiente.

Durante este desarrollo, muchos compositores evitaron realizar trabajos de mayor calidad dada la existencia de un punto de vista de carácter más tradicional en el que la música debía estar al servicio de la animación, estancando cualquier oportunidad de progreso para la producción musical. Por el contrario, otros autores abandonaron esa idea, elaborando piezas de gran maestría y consiguiendo que la música estuviera a la altura de la animación nipona. Por consiguiente, esta suma de valores otorga

al espectador una experiencia audiovisual inmejorable en la que música e imagen se complementan. Sin embargo, aunque la intención de esta producción musical sea mejorar la experiencia audiovisual, muchas veces la música queda relegada a un segundo plano.

En el caso de los filmes de animación es frecuente generalizar las funciones que cumple la música y reunir las bajo aspectos generales establecidos para el cine convencional, pero, a decir verdad, encontramos que la música compuesta para animación cumple diversas funciones que no tienen por qué coincidir con aquellas que cumplen las composiciones para el resto de géneros filmicos. Entre sus cometidos, la música es capaz de actuar como significador de emociones, especialmente de los personajes, otorgándoles mayor profundidad.

Dentro de la producción musical para animación podríamos establecer diferentes categorías:

- 1) Música para dibujos animados: entendiendo por “dibujos animados” series para televisión o películas de animación de baja calidad.
- 2) Música para animación: cuyo fin es acompañar largometrajes y series de animación de cierta calidad.

Esta diferenciación sirve para poner de manifiesto las funciones que cumple un tipo de música frente a la otra y evidenciar diferentes aspectos que puedan ser útiles. En este sentido, tanto la música para dibujos animados como la música para animación añaden emociones a las imágenes, pero las similitudes que podemos encontrar entre la música de Joe Hisaishi y aquella compuesta para dibujos animados, son escasas.

Hisaishi, compositor de la banda sonora de *El viaje de Chihiro*¹ e íntimo amigo de Miyazaki, ha ido evolucionando su estilo compositivo a la par que la industria de animación de su país natal. Su obra mezcla la tradición japonesa con el clasicismo europeo, el minimalismo y la música electrónica experimental, liberándolo de las ataduras de los géneros musicales. Su trabajo se basa en una minuciosa y sublime orquestación y la creación de un tema principal con profundas connotaciones emocionales.

En la actualidad resulta casi imposible hablar de las obras de Miyazaki sin las composiciones de Hisaishi. Las bandas sonoras que el músico compone trascienden de la categoría de música de ambientación, la melodía pasa a narrar su propia historia junto a las escenas de la película, ayudando a transmitir un extra de información sobre las acciones que ocurren en pantalla o la psique de los personajes. Asimismo, la música de Hisaishi se caracteriza por ser asociativa, es decir, su música tiene la capacidad de imprimir un sello estético personal a sus composiciones que cualquier espectador puede reconocer tras descubrir sus obras. Dicho sello personal logra mantenerse a pesar de la diferente naturaleza de sus trabajos, de esta forma, podemos seguir escu-

¹ *Sen to Chihiro no kamikakushi (El viaje de Chihiro)*, Hayao Miyazaki). Japón: Studio Ghibli, 2001. (DVD distribuido en España por Vertigo Films, 2003).

chando a Hisaishi en composiciones sencillas e infantiles, así como en otras de tono épico o solemne.

Así, la música del compositor nipón difiere de la música para dibujos animados en el sentido de que ésta última se sirve de técnicas para acentuar la irrealidad del dibujo, mientras que Hisaishi, por regla general, busca el efecto opuesto. La música de las películas de Miyazaki reúne muchos elementos que aparecen en las composiciones para el género de animación occidental, así como de los dibujos animados y las producciones hollywoodienses. Respecto a éstas últimas podríamos hablar de diferentes características como la creación de un subtexto psicológico, el estilo o la orquestación de la partitura. Con ello se pone de manifiesto que las composiciones del músico japonés rompen barreras entre los estilos de composición musical actuando como música de animación y cumpliendo características específicas para el género y, a su vez, condensando la singularidad de las composiciones hollywoodienses.

2. Un estilo único

Entre la banda sonora de *El viaje de Chihiro* y otras creaciones del compositor nipón encontramos similitudes como el empleo del piano y la sección de cuerda, estableciendo un sello personal del autor. La orquestación construida alrededor de la melodía a piano pasa a la cuerda, el viento o viceversa. Estos arreglos se han convertido en una marca personal del sonido de Hisaishi, siendo capaz de pintar toda una paleta de vibrantes motivos en la partitura, uniendo temas universales a través de su música en un mismo metraje. Este peculiar estilo de composición le otorga a Hisaishi una mayor libertad a la hora de componer, utilizando toda la orquesta sinfónica.

En concreto, la banda sonora de *El viaje de Chihiro* incorpora muchos elementos que pueden ser considerados orientales o que un espectador de carácter occidental puede percibir como asiáticos. La música que Hisaishi confeccionó para este largometraje está pensada para una orquesta sinfónica y los instrumentos orientales solo juegan un papel menor en la totalidad del filme pero que resultan muy efectivos para dotar a la obra de un profundo sentimiento japonés. A pesar de que dichos instrumentos aparecen en contadas ocasiones son muy notables dentro de la partitura, sin embargo, Hisaishi parece borrar las diferencias entre la orquesta sinfónica convencional y el empleo de dichos instrumentos, dejando que los instrumentos de carácter oriental jueguen un papel secundario o el resto de la orquesta se subordine a su melodía.

La partitura de *El viaje de Chihiro* es, en cierto modo, más inaudible² que otros trabajos de Hisaishi, pero esta inaudibilidad queda expuesta por la creación de una melodía reconocible. Esta melodía se caracteriza por expresar sentimientos ocultos que no somos capaces de percibir a través de las imágenes. A menudo sucede que los

² Principio que cumple la música según Gorbman que consiste en que la música no es escuchada conscientemente, sino que está subordinada al diálogo y a la imagen como vehículo de la narrativa.

personajes tienen emociones recurrentes y el motivo musical vuelve a aparecer en pantalla para reforzar dicho sentimiento. Fuera de la melodía principal, el compositor se sirve de diversas técnicas como el *pizzicato*³ y el *staccato*⁴ de la cuerda para ilustrar el *mickey mousing*⁵. La armonía resulta menos disonante y más melancólica que en otras producciones de Miyazaki, llevando a los personajes a sus límites emocionales a través de la música.

Cabe destacar que es extraño encontrar música perteneciente a la diégesis en las obras del realizador japonés, pero esto no significa que sea la música no diegética la única que subraye las emociones del personaje. Es difícil, en el mundo fantástico en el que se desarrollan la mayoría de largometrajes de Hayao Miyazaki, establecer límites entre lo diegético y lo que no lo es. Sería pues que la característica inaudible de la música de Hisaishi resulta adecuada para lo que podría llamarse música metadiegética, es decir, música que no pertenece a la diégesis y que afecta a la percepción de ésta y, por tanto, obtiene una dimensión más allá de ambas realidades.

3. La música como fenómeno descriptivo

Nos referimos a la banda sonora del largometraje *El viaje de Chihiro* bajo la afirmación de “música como fenómeno descriptivo” porque las obras compuestas expresamente para el filme cumplen diversas características que ayudan a la imagen a transmitir un sinfín de información sobre los personajes y su psique, así como los espacios en los que habitan o las diferentes situaciones que tienen que vivir. Así, mediante el análisis de algunos temas seleccionados, buscamos evidenciar lo anteriormente expuesto sobre el estilo del compositor y las funciones que cumple su música.

3.1. Reiteración de un tema

Como mencionábamos anteriormente, la música compuesta para el filme de Miyazaki entraría dentro del tipo de música metadiegética, entre otras causas, porque el tema principal de dicha banda sonora se emplea reiteradamente a lo largo de todo el metraje.

Este tema principal se estructura en diferentes secciones: A A' B C C' D. La última sección (sección D), no reaparece cuando el tema principal lo hace, sino que otros temas o secciones ocupan su lugar. La melodía que encierra el tema se escucha a lo largo de la obra audiovisual un total de cuatro veces, concretamente, en las piezas *One Summer's Day*, *Day Of The River*, *Reprise The Return*, pero en cada una de

³ Técnica de interpretación musical que consiste en pellizcar las cuerdas con la yema de los dedos en instrumentos cordófonos.

⁴ Indica que determinada nota o notas tienen que sonar cortadas, claramente separadas de las siguientes y con mayor intensidad.

⁵ El *mickey mousing* es una técnica de composición musical que consiste en la sincronización del acompañamiento musical con las acciones que ocurren en pantalla.

ellas la orquestación y la estructura varían ligeramente. La repetición del tema sugiere que podría utilizarse a modo de reminiscencia ligada a los puntos más importantes de la trama, Hisaishi consigue crear unidad entre la música y la narración mediante la reiteración de la melodía antes de y/o en algunos puntos narrativos específicos.

Las variaciones que experimenta este tema principal a lo largo de la película son determinadas por el subtexto psicológico que tienen que representar. Esta melodía que en su primera aparición se muestra tímida y triste gana fuerza y mejora su impacto, acompañando a las emociones de Chihiro, la protagonista, a lo largo de la obra. Ambos, tema principal y Chihiro, evolucionan simultáneamente: la niña va madurando y la orquestación gira hacia un sonido más estable y valiente.

Estas variaciones en la orquestación pretenden seguir la narración ideada por Miyazaki y, sirviéndose de la amplia gama de instrumentos de la orquesta sinfónica, Hisaishi consigue adaptar su música a las intenciones del director japonés. Así, lo que podrían ser secuencias de animación terroríficas se convierten en algo mágico, abandonando cualquier indicio de oscuridad ligado a lo paranormal y el mundo de los espíritus.

3.2. *One Summer's Day*

Aparece en azul vibrante el logotipo del Studio Ghibli, rápidamente se funde en negro y las primeras notas de la banda sonora se perciben. La partitura comienza con el sello indiscutible de la música de Hisaishi marcando cuál será la dinámica musical del filme.

Este tema que abre el filme evoca todas las sensaciones que ocurren en pantalla. Las primeras dos secciones (A y A') consisten en motivos simples acompañados por el sintetizador en la sección A y la sección de cuerda en la sección A'. Esta simplicidad le otorga a la partitura la libertad de variar dentro de la tonalidad siempre con la precaución de no destruir el registro en el que debe moverse, ya que la atonalidad no es común en las obras de Hisaishi para el director nipón. Esta libertad compositiva de la que goza el músico permite que la melodía divague con un halo de misterio, mientras que la cuerda va adaptándose a dichas variaciones, resultando tonalmente resolutive para el oyente.

Esta sección A' da sentido de estabilidad justo antes de que la melodía se intensifique en la sección B. La melodía a piano llega a su esplendor en el momento en el que Chihiro abre la ventanilla del coche, como una esperanzadora caricia que acompaña al viento que revuelve su pelo. La sección C, la más memorable y conmovedora del tema principal, ocurre cuando el título completo aparece en pantalla. La sección ilustra el sentimiento de soledad y nostalgia que siente la niña al dejar una etapa atrás de su vida al tener que mudarse a otra ciudad.

Cuando esta sección finaliza, la música se mimetiza con la imagen mediante variaciones en la melodía que aparece en la sección A. Sin embargo, la transición a la sección D no aparece hasta que Chihiro se encuentra con las *hokoras*⁶, jugando con

⁶ Pequeñas casas que simbolizan a deidades de carácter menor dentro de la religión sintoísta.

los ritmos, tempos e incluso un pequeño atisbo de *mickey mousing*, Hisaishi se sirve de una orquestación parecida a la que encontraremos más adelante y que está relacionada con la diégesis en la que se encuentra la casa de baños y el mundo de los espíritus, anticipando la historia al espectador y estableciendo una relación entre los instrumentos de viento-madera y viento-metal con esta diégesis.

Atendiendo a un aspecto menos técnico, con esta pieza Hisaishi nos presenta a varios personajes, así como su situación. La melodía nostálgica acompaña los sentimientos de la niña: su mirada perdida, la conversación de sus padres que no le aportan consuelo, su deseo de no formar parte de aquel difícil momento.

3.3. *The Dragon Boy*

Este tema musical hace clara referencia al personaje de Haku y se puede escuchar por primera vez cuando la protagonista y el chico se encuentran a los pocos minutos de comenzar el filme.

El arpa comienza la partitura (o posible combinación de arpa y celesta o koto⁷) en un registro alto dotando a la pieza de una impresión “mágica” que acompañará al personaje a lo largo del metraje. El viento-madera, por su parte, comienza el *staccato* mientras los metales añaden drama acompañando al grupo anteriormente mencionado. Esta orquestación no se hace eco del miedo que refleja Chihiro cuando podemos escucharla en pantalla, pero sí reconocemos la emoción del momento en sus notas.

La partitura de *El viaje de Chihiro* contiene muchos elementos que a menudo se encuentran en las partituras de Hollywood clásico, pero al mismo tiempo, Hisaishi pretende abolir ciertas convenciones establecidas por la industria americana. En *The Dragon Boy* somos partícipes de ello en el minuto setenta y dos del filme: la música no comienza en el momento en el que Haku aparece como dragón, sino que espera unos segundos; además, en el momento en que las trompas se escuchan y la cámara cambia a un primer plano de la acción, música e imagen no comparten sincronía, pero solo por una fracción de segundo. Esto se debe a que Hisaishi rechaza momentáneamente el uso de la música para denotar los estados de ánimo y las acciones de los personajes en pantalla, ignorando muchos puntos narrativos o visuales en favor de la continuidad musical.

3.4. *Procession Of Spirits*

Este tema se caracteriza por el empleo de lo que podríamos llamar “sonidos de occidente” y “sonidos orientales”, cuidadosamente planificados para funcionar como grandes significantes durante la escena, mostrando una conexión entre la tradición japonesa, la mitología, el mundo humano y el divino, introduciendo a los espíritus que pueblan *El viaje de Chihiro*.

En el momento en que cae la noche y la protagonista queda atrapada en el mundo divino, la instrumentación gira a un sonido más oriental, resaltando el koto japo-

⁷ Instrumento cordófono tradicional japonés.

nés, en un momento en que la música no queda subordinada ni a los diálogos ni a la imagen. Este tema está estructurado en tres secciones: A, B y C, pero no necesariamente aparecen en pantalla en este orden. La primera vez que escuchamos *Procession Of Spirits* suena la sección B con una tranquila y leve melodía cuando el navío que transporta a los dioses se acerca a Chihiro. Por su parte, la sección A dota a la escena de un aura mágica (íntimamente ligada al mundo divino) a pesar de la sensación de terror que transmite la niña. Finalmente, la embarcación llega y el tema se vuelve instantáneamente triunfante. Durante la sección C, algunos dioses llegan a la *yuya*⁸, los metales tocan la melodía en *staccato* y el viento-madera crea un contrapunto que es mucho más *legato*⁹ y elegante, en un intento de imitar el deslizar de los dioses por el aire.

En momentos posteriores a esta escena, Hisaishi sincroniza la partitura en las secciones B y C con diferentes secuencias que tienen un fuerte impacto en la niña. A través de la música, el compositor consigue transmitir el miedo y el asombro que siente la protagonista ante la presencia de los espíritus de la *yuya*. La sección C de *Procession Of Spirits* vuelve por tercera vez en la secuencia del Dios del Río. Esta secuencia es un punto de giro en la trama, así como una evolución en el tema musical. Inicialmente, Chihiro es tratada con inferioridad por su condición humana, pero después de su éxito con el Dios del Río, es abiertamente aceptada. Por tanto, este tema tiene ahora un nuevo propósito: ahora está conectado a los sentimientos de Chihiro y el logro de conseguir la aprobación del mundo divino. Esta sección (sección C) reaparece al final del metraje simbolizando el último paso para conseguir el cariño del universo de las deidades.

3.5. *Kaonashi (No Face)*

La diferencia principal entre las partituras de Hisaishi y las de algunos compositores de Hollywood es que la música hollywoodiense se caracteriza en utilizar temas para introducir a los personajes y explicar qué ocurre en pantalla, y éste es un método que normalmente no se usa en Japón. En la partitura de *El viaje de Chihiro*, esta afirmación es una verdad a medias. Muchos personajes no tienen un tema específico para ellos, pero existen otros que sí, como es el caso del Sin cara o *Kaonashi*.

Kaonashi es un espíritu misterioso que usa a Chihiro para entrar en la *yuya*. Antes de que consiga entrar en la casa de baños, se le puede ver en múltiples ocasiones de forma breve. Cada vez que aparece, una pequeña pieza de percusión se escucha a la vez que otros temas musicales.

Este tema toma gran relevancia en el enfrentamiento entre Sin Cara y Chihiro alrededor del minuto noventa y dos del filme. Los instrumentos de percusión del este asiático como el *gong* o los tambores *taiko* acompañan a la pieza que avanza de forma impredecible. Seguidamente los *pizzicatos* de los violines irrumpen mientras el tema

⁸ Equivalente japonés a “casa de baños”.

⁹ Ejecución de una serie de notas diferentes sin interrupción entre unas y otras.

acelera y los metales toman protagonismo. Acorde con los movimientos del Sin Cara, cuando éste ralentiza su acción, los metales dejan de tocar. El tempo rápido se mantiene, pero la instrumentación sugiere que *Kaonashi* comienza a debilitarse. En otras palabras, la música se utiliza, una vez más, para ilustrar el estado psicológico del personaje.

3.6. *Reprise*

La pieza bajo el título de *Reprise* es una obra inusual dentro del estilo de las composiciones de Hisaishi para la banda sonora de *El viaje de Chihiro*. Dicho tema contiene variaciones de sí mismo, apareciendo próximo al final del metraje. Principalmente, la función que cumple *Reprise* es mostrar y recompensar el esfuerzo y la valentía de Chihiro a lo largo del filme y funcionar, a su vez, como “tema de amor” para su relación con Haku evocando nostalgia y felicidad en sus notas.

Las variaciones utilizadas en esta pieza musical no se hacen eco de la angustia y preocupación de Chihiro, sino que la melodía de corte esperanzador deja entrever que no hay nada que temer. Tras el encuentro de la protagonista con el dragón en la parte final del largometraje, el tema modula a un registro menor reapareciendo la melodía anteriormente escuchada en una octava alta, este cambio musical refuerza la incredulidad de la protagonista ante la visión de su recuperado amigo.

Una vez más, como ocurre en el tema *One Summer's Day*, la melodía a piano marca uno de los momentos más emotivos de la película hasta que la aparición de los metales pone en marcha el vuelo del dragón siendo la siguiente variación un juego entre la música y la serpenteante forma del dragón surcando los cielos.

3.7. Empleo de efectos sonoros

A veces, Miyazaki emplea efectos de sonido para acompañar los movimientos de sus personajes, al igual que se hace en los dibujos animados, aunque son más una excepción de que una regla. Esta técnica se utiliza con más frecuencia en filmes que van dirigidos a una audiencia más joven. En el caso de *El viaje de Chihiro* se ha prestado especial atención para que los sonidos resultaran lo más reales posibles: los pasos de Chihiro han sido especialmente elegidos dependiendo del tipo de suelo que ella pisara, teniendo en cuenta muchísimos factores y elementos. Estos detalles son difíciles de encontrar en los dibujos animados, lo que hace que el cuidado de su uso en el metraje lo posicione en una calidad superior al resto de la animación común.

4. Conclusión

A lo largo del análisis realizado hemos podido comprobar diferentes aspectos que se han mencionado a modo introductorio. Por una parte, el crecimiento de la producción musical para la industria de animación japonesa supuso una mejoría en el aspecto musical que bien podemos observar en el modo de orquestación y finalidad de los temas de Hisaishi. Además, el compositor nipón es uno de los músicos que dejaron de

lado las ideas tradicionales en las que la música debía estar al servicio de la imagen, pasando a ser la melodía una de las principales fuentes de información del filme como hemos visto en el caso del tema *Procession Of Spirits*.

Hemos revisado en la selección de temas analizados que la banda sonora de *El viaje de Chihiro* cumple funciones específicas del género de animación, pero también reúne características de otros géneros cinematográficos, así como de los dibujos animados. Como bien se ha apuntado, Joe Hisaishi se libera de las ataduras de los géneros musicales al ser capaz de mezclarlos a su antojo: al modo de orquestación occidental va sumando diferentes grupos de instrumentos de carácter oriental creando una combinación que borra las fronteras entre el estilo clásico de orquestación y el resto de instrumentos añadidos, así lo hemos podido comprobar en *The Dragon Boy*. En el caso de *Procession Of Spirits* esta mezcla en la orquestación pone de manifiesto diferentes rasgos del estilo del autor como es el empleo de la música tradicional japonesa.

Respecto a las similitudes con las bandas sonoras de otros géneros o las producciones hollywoodienses encontramos diferentes características que, en el caso de *El viaje de Chihiro*, son verdades a medias. Por un lado, encontramos la inaudibilidad; La creación del tema principal facilita la unidad entre imagen y música y, por tanto, reafirma este aspecto inaudible de la banda sonora. Por otro lado, Hisaishi crea diferentes temas, como es el caso de *Kaonashi*, como música referente a un personaje en exclusiva y se sirve de él para mostrar su psique.

En el caso de las características de la música para dibujos animados, Hisaishi se beneficia de técnicas como el *mickey mousing*, pero, como hemos podido comprobar en *One Summer's Day*, generalmente no pretende acentuar la irrealidad del dibujo sino todo lo contrario, dotarlo de más profundidad.

Entrando en profundidad en el análisis realizado comprobamos que el compositor no deja de lado su *modus operandi* y crea un tema principal, fácilmente reconocible, que se repite a lo largo del filme innumerables veces, reafirmando lo anteriormente expuesto sobre la creación de su sello estético personal. Por último, observamos la constante evolución en el estilo del compositor al reinventarse creando variaciones del mismo tema en *Reprise*, aspecto que no habíamos observado en composiciones anteriores.

5. Referencias bibliográficas

- BELIEN, P. (2015): *Exploring music in Hayao Miyazaki's animated worlds. Differences between Hollywood scores and the Japanese scores of Miyazaki's animated features*. Utrecht, Universiteit Utrecht.
- FORTES, R. (2011): *El viaje de Chihiro*. Valencia, Nau Llibres.
- GUO, C. (2015): *Analysis on Contemporary Chinese Animated Music Development from Jou Hisaishi Animated Music, Fuzhou*. Fujian Jiangxia University.
- MONTERO, L. (2013): *El mundo invisible de Hayao Miyazaki*, Palma de Mallorca, Dolmen.

GUIONES SOCIALES VS LA CONSTRUCCIÓN DE MENSAJES

Catalina González-Cabrera

Norma Arévalo

Universidad del Azuay

cgonzalez@uazuay.edu.ec

norma_al_999@hotmail.com

Dirección de contacto: cgonzalez@uazuay.edu.ec

Teléfono (+34) 638378103

Resumen:

Introducción. Esta investigación determina si los guiones que narran problemas sociales, especialmente los vinculados con la migración, integran recursos que, desde la psicología discursiva, semiótica y retórica, sirven para construir mensajes y comunicar de forma efectiva. *Metodología.* Para lograr este propósito se realizó un análisis bibliográfico de las formas de comunicación desde las mencionadas materias, se entrevistó a expertos, se efectuó un análisis textual de la película ecuatoriana *Prometeo Deportado* y se contrastó algunos rasgos con las disciplinas. *Resultados.* Se encontraron algunas falencias al implementar los recursos en el guion y a veces una aplicación insuficiente. *Conclusiones.* Los resultados sugieren potencializar el guion con el uso estratégico de las disciplinas y tener un objetivo claro.

Palabras clave

Guionización, Psicología discursiva, Semiótica, Retórica, Migración.

1. Introducción

Al tratar temáticas sociales, los libretistas se han enfocado especialmente en contar historias muy apegadas a la realidad, priorizando la cotidianidad y profundidad a la generalidad y espectacularidad (Valenzuela, 2010, p. 143).

Es necesario conocer si esos guiones que intentan replicar la realidad toman en cuenta asignaturas como la psicología discursiva, la semiótica y la retórica para construir mensajes y comunicar.

Si bien existe un sinnúmero de estudios que hablan de la construcción de un mensaje desde las disciplinas referidas, así también sobre aspectos de la elaboración de un guion (Field, 1996) y del cine como medio de expresión de necesidades y exigencias sociales (Grijalva y Izaguirre, 2015, pp. 361-362), no existe suficiente investigación sobre cómo el guion podría insertar este tipo de construcciones en la narración de una película, documental o corto sobre una problemática social. Esto nos incita a pensar que en cierta medida se está limitando las formas de comunicación.

Como se expuso, sobre el guion se han construido varios conceptos, uno de los más relevantes es el de Syd Field, guionista estadounidense, que define al mismo como una *historia contadas en imágenes* (Field, 1996, p. 19). De la misma forma Rodrigo Fernández (2005) en su libro *Cómo escribir guiones de televisión* coincide con este autor al mencionar que el guion *es una historia contada con imágenes a través de los diálogos y descripciones* que se encuentran al momento de narrar la acción (p. 9). Así como estos autores existen muchos otros que manejan conceptos parecidos para definir al guion.

Si tomamos como instrumento de análisis a la psicología discursiva, que según Potter (1998) escruta el construccionismo de los eventos originados por las interacciones sociales, el *habla y el discurso* (pp. 150-151), es posible entonces divisar a la sazón una creación de identidades sociales. La acción de la psicología discursiva como productora de mensajes se vio reflejada, por ejemplo, en la violencia simbólica experimentada por Venezuela, ya que mediante discursos políticos se imponían atributos como el *ser único, legítimo, adecuado o pertinente, borrándose toda huella de alternativas posibles*. En sí, la psicología discursiva es como un poder simbólico que edifica un *mundo imponiendo orden a la realidad* (D'Aubeterre, 2009, p. 392).

La semiótica es otra de las disciplinas tratadas de forma exhaustiva. Umberto Eco (2000), uno de los expertos en esta rama, señala que ésta se ocupa de *cualquier cosa que pueda considerarse como signo* (p. 22). Para el comunicador Carlos Arango (2009) la semiótica ayuda a preguntarse el cómo y el por qué las cosas significan y explica el *porqué de algo presente físicamente podemos aprehender algo ausente, evocarlo y recordarlo* (p. 52). Asimismo, se pueden encontrar varias publicaciones sobre el tema.

Los estudios sobre la retórica no se han quedado atrás, el experto Diego Monasterio (2010) define a la misma como las reglas *que rigen toda composición o discurso, pieza que se propone influir en la opinión del público o en los sentimientos de la gente* (Monasterio, 2010, p. 33). Incluso se ha señalado que una cinta puede hacer uso de ella mediante una canción. La retórica siempre ha sido estudiada como un *acto comunicativo verbal, de carácter oral, primero, y escrito*, después, teniendo como rasgo esencial a la persuasión, según lo señalan varios autores históricos (Rajas, 2005, pp. 6-7).

Estas y otras contribuciones dejan ver la importancia de las materias al momento de comunicar, y advierten la inexistencia de un estudio profundo de la relación de las disciplinas con un guion de tipo social, razón por la cual se ha visto la necesidad de

hacer un análisis de su aplicación, ya que la interrogante gira en torno al empleo consciente o no de las formas de construcción de mensajes en los guiones sociales.

2. Marco teórico

2.1. La psicología discursiva y la construcción de mensajes

El enfoque de la psicología discursiva es la orientación de la acción de la conversación y la escritura (Potter y Edwards, 1992, p. 2).

De esta forma surgen los discursos populistas, en donde se habla del pueblo como víctima de una situación, se acusa al victimario y se resalta la capacidad de un líder, definiéndolo como el *salvador* (Charaudeau, 2009, pp. 256-271), dichos discursos tienden a crear mensajes persuasivos y a cambiar el accionar o la manera de pensar de un individuo. Este es solo un efecto de los muchos que se pueden conseguir si se aplica la psicología discursiva de forma adecuada.

En el caso de la migración, los discursos habitualmente se enfocan en demostrar al país de estancia como democrático, condescendiente, desarrollado, socorredor, moderno, etc.; aquello en contraposición al país originario de los migrantes (Van Dijk, 2006, p. 27).

Se realizan discursos discriminatorios utilizando a veces una *estrategia general de auto-representación positiva y presentación negativa del otro*, para ello se suele recurrir a la diferenciación de los unos con los otros o de las opiniones favorables o desfavorables hacia uno u otro, esto puede verse materializado en la elección de algún tema o en el uso de elementos como los *léxicos, las metáforas, hipérbolas, eufemismos, descargos de responsabilidad* (“*No soy racista, pero...*”), *narración, argumentación, presentación, y muchas otras propiedades del discurso* (Van Dijk, 2006, pp. 23-24). Asimismo, se niega o mitiga el racismo presentándolo de forma sutil.

Si se habla de identidad, la psicología discursiva la sitúa en el ámbito de lo público. Los individuos conscientemente separan a los otros de ellos, eliminan la concepción de que la identidad es *homogénea y fija* y más bien la consideran *múltiple y dilemática*. La identidad puede ser estudiada por medio de los procesos de categorización, ya que los hablantes son considerados como sujetos que desempeñan un rol dentro de una determinada categoría (Merino y Tocornal, 2012, p. 158).

En el texto de la película de Cantinflas *Un día con el diablo*, se puede observar incluso cómo se estereotipó la diversidad de lenguajes de México mediante la representación de los inmigrantes rurales, incluyendo sus dialectos locales e idiosincrasias. *Cantinflas a través del humor constituye un discurso de gran vitalidad cultural que vehicula determinados universos simbólicos cristalizando imaginarios sociales* (Galera y Nitrihual, 2009, pp. 112-114).

Se puede decir que las personas construyen representaciones sociales por medio de las relaciones simbólicas creadas por el lenguaje a través del discurso y el habla de

las personas. Esto quiere decir que *recurrimos al lenguaje con su carga de significados y sentidos para simbolizar la realidad* (Chourio, 2012, pp. 208-209).

2.2. La semiótica y la construcción de mensajes

La fachada de las casas de una determinada ciudad, un fotograma de una película o un estilo, son signos que comunican algo mediante su significado, esto en función del contexto en el que se encuentren (Arango, 2009, p. 52). Un cuadro por ejemplo está en lugar de la realidad de un artista, una realidad nacida desde su inspiración para que el observador la interprete (Torres, 2001, p. 94).

De hecho, la mayoría de las veces recurrimos a los métodos de la creación de imágenes para ilustrar las formas de la mente (De Luca, 2014, p. 24). Además, *en toda imagen existe una estrategia discursiva, una orientación persuasiva y es susceptible de producir un saber en relación con el universo de significación* (Ruiz, 2009, p. 58).

Así también, una persona puede construir un mensaje en función del accionar de otra. En este sentido, Oswaldo Encalada (2014), estudioso de la semiótica, indica que el acto de comunicación se da en base a la conducta de esa otra persona. Por tanto, si se desea elaborar un mensaje se tiene que recurrir al lenguaje corporal, es decir, al gestual, al postural y a otros; ya que cada persona abarca un sinnúmero de símbolos y signos que le permiten manejarse en la sociedad, *en un espacio semiótico* (Ruiz, 2009, p. 52).

Queda claro entonces que en un filme se puede generar un mensaje a partir de muchos aspectos, como se dijo, a través del cuerpo, por medio de la vestimenta, el maquillaje y otros. La vestimenta, por ejemplo, a más de dar información sobre un personaje comunica la época, el lugar, la clase social y otros aspectos; el maquillaje del mismo modo ayuda a definir una época, la estación, el sexo, la condición social de los personajes, el humor de éstos y hasta sus gustos, es decir, se puede comunicar lo interno además de lo que ya se informa con la caracterización (Carrasquero y Finol, 2007, p. 17).

La música y los sonidos son otros signos que aportan con información sobre alguna situación o sujeto, por ejemplo, el uso de sonidos o canciones comúnmente conocidas permiten a un individuo establecer relaciones y asociaciones psicológicas (Román, 2008, p. 181). Así, los migrantes acostumbran vincular la música nacional con la identidad, se la considera como una metáfora de la misma, *una forma simbólico-musical de definir quiénes somos como nación* (Wong, 2012, p. 1). Y es que los significados de la música son construcciones hechas por la cultura y la sociedad y muchas veces son adoptadas de forma íntima y personal (Chalkho, 2014, p. 214).

Si se habla de un relato, que según Eugene Vale (1992), es la forma libre e imponderable de expresión de la mente creativa, que puede estar sujeta a una estructura dramática, esto quiere decir *a la forma de contar ese relato* (p. 74), también se puede construir un determinado mensaje.

Así una persona mediante los signos lingüísticos está comunicando situaciones, sentimientos, eventos, etc. (Zecchetto, 2002, p. 20). Por esto, sobre palabras como *autoestima*, *valor e ignorancia* se pueden establecer juicios en relación al mundo, pese a que no sean algo material (Arango, 2009, p. 53).

Indudablemente la semiótica ayuda a comprender las producciones de subjetividades cada día más heterogéneas (Galera y Nitrihual, 2009, p. 103) y permite ser más efectivo en la comunicación.

2.3. La retórica y la construcción de mensajes

Es un medio para construir mensajes, y su acción poética hace que el emisor pueda replicar un mundo parecido al real (Álvarez, 2011, pp. 77-95).

En este caso los objetos y textos cobran doble sentido, lo representado por el objeto en sí, el sentido literal del texto, y los significados que se adquieren gracias a las metáforas, analogías, metonimias, etc. (Ruiz, 2009, p. 55).

La metáfora por ejemplo es un recurso de la retórica que sirve para construir mensajes e influir en la manera de percibir y entender el mundo por parte de un sujeto, ya que al sustituir *un término real por otro que lo evoca* se ejecuta un proceso cognitivo que comunica ideas y pensamientos de forma más efectiva, debido a que se hace más fácil el razonamiento o la comprensión de aquello que se ha expresado (Gaspar, 2007, p. 274). Igual sucede con el resto de las figuras retóricas.

Según Tiago de Luca (2014), autor de *Personal images, collective journeys: Media and memory in I Travel Because I Have to, I Come Back Because I Love You*, también de la película brasileña *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Aïnouz y Gomes, 2009) representa el alter ego de los directores a través de la escena donde la protagonista mantiene una conversación con una prostituta llamada *Patricia* (p. 20), de este modo podemos notar cómo se hace uso de la retórica incluso para comunicar aspectos de los realizadores de las películas.

En la película *Los olvidados* (Buñuel, 1950) la retórica se utiliza cuando uno de los personajes, el niño indígena que es abandonado en la plaza, recibe el sobrenombre de *Ojitos*; con esto el director no solo se refiere a una discapacidad, sino que lo usa como metáfora de algunos comportamientos humanos. Además, se puede visualizar una paradoja en la escena en la que *Ojitos* se convierte en el guía del anciano ciego, ya que, pese a su inocencia y bondad, en una parte de la trama intenta golpear al anciano debido al abuso de éste. De igual forma, la escena donde *Ojitos* toma la leche de la teta de una cabra evoca metafóricamente a la maternidad (Garlaitè, 2014, pp. 58-60).

Por su lado, la novela *El perfume* presenta textos en los que se puede ver claramente la construcción de mensajes por medio del uso de estas figuras, por ejemplo, la frase que dice: *Esa garrapata era el niño Grenouille. Vivía encerrado en sí mismo como una cápsula y esperaba mejores tiempos* o la que manifiesta: *El cuerpo se cubrió de pequeñas ampollas rojas, muchas de las cuales reventaron... otras crecieron hasta convertirse en verdaderos furúnculos, gruesos y rojos que se abrieron como*

cráteres vomitando pus espeso y sangre [...]. (Gaspar, 2007, pp. 274-275). Como se observa, en la primera se hace uso de la metáfora y en la segunda de la hipérbole para expresar lo interno, las sensaciones, lo que no se ve, y así persuadir al lector.

También una cinta puede hacer uso de la retórica mediante una canción. El investigador Guillaume Soulez, aludido por el comunicador Carlos González (2012), señala en este sentido que la canción *Tourbillon de la vie*, interpretada por los personajes principales de la película *Jules y Jim*, es una metáfora del comportamiento de esos personajes que genera vínculos con el argumento de la historia, tanto de los sucesos ocurridos como de los que vayan a suceder (pp. 245-246).

En el diario *El País* se manifiesta que la metáfora es la figura más recurrente al momento de hablar sobre migración, ya sea de forma implícita o explícita, se la compara con términos como *flujos, corrientes y olas*, y de tratarse de algo incontrolable se suele decir que son *oleadas, mareas, avalanchas, aluviones y riadas*, o se la considera como un problema de *gran magnitud*. Asimismo se suele acuñar a los grupos migrantes términos agresivos como: *invasión de mafias*, de *clandestinos*, incluso de *ilegales* (Alsina, 2006, p. 43). Lo que quiere decir que la migración ha sido relacionada con retóricas hostiles que *predefinen la forma en la que se evalúa a la migración* (Velasco, 2014, p. 1).

3. Contraste de los rasgos de la película *Prometeo Deportado* con las formas de construcción de mensajes por parte del individuo

En el siguiente diálogo se encuentra el rasgo de la discriminación y se analiza cómo ha sido representada desde la psicología discursiva, la semiótica y la retórica.

Estos ecuatorianos viajan con todo el país metido en las maletas. Y cada vez llegan más. Esto no tiene solución ¿Cómo van a hacer para deportarlos a todos? [...] (Mieles, 2010).

La conversación deja entrever la discriminación, pero no de forma explícita, porque la psicología discursiva no se encarga de las descripciones que se realizan a través del lenguaje, sino de lo que se llega a ocasionar con éste. El discurso en este caso generaliza a los ecuatorianos como ilegales, es decir, se está usando la psicología discursiva para construir esa realidad y se refleja cuando en la vida real los ecuatorianos interactúan con agentes de migración y estos los ven como potenciales migrantes y toman ciertas medidas respecto a ellos.

Si se quisiera emplear un discurso discriminatorio más efectivo se utilizaría el racismo de forma sutil, para esto sería necesario hacer ver - de forma premeditada- cierta situación como negativa para justificar las acciones, tal como se indica en los conceptos anteriores. Teun Van Dijk (2006) indica que para representar a ciertas minorías es posible utilizar cuidadosamente *típicos estereotipos, prejuicios y omisiones* (p. 27).

Desde la semiótica la frase también generaliza a los ecuatorianos como migrantes, del mismo modo, sin ser expresado directamente se evidencia la discriminación. En este caso, si se ambicionara reforzar el diálogo se podrían usar términos despectivos que signifiquen algo más, pues este tipo de palabras se utilizan al momento de hablar acerca de los migrantes. Encalada (2014) señala que en algunos casos es necesario hablar y utilizar palabras diferentes que ayuden a construir mensajes que digan algo más de lo que solo se puede expresar oralmente.

Por su parte la retórica en este diálogo no es bien aprovechada, ya que no se han empleado las figuras hostiles, las que generalmente son aplicadas en la vida real, especialmente las metáforas agresivas que se usan de forma recurrente al hablar de la migración, lo cual a su vez permite fijar la percepción de este fenómeno, según lo explicó el diario *El País* (Velasco, 2014, p. 1).

Existe otro relato que permite analizar el discurso desde el rasgo de la esperanza e identidad. En el mismo se menciona:

(Canta) «Quiero ponerme a beber, un cigarrillo fumar, a la mujer que mató mis sentimientos ir a buscar [...]. Mote, chanco, fritada, canguil, los dioses furiosos decidieron castigar al responsable, encadenándolo, pero Prometeo sabía que mientras existan los hombres, mientras los hombres hiciesen cosas, mientras exista la esperanza, algún día él se podría soltar» (Mieles, 2010).

Mediante un recurso retórico se intenta dar un mensaje de esperanza, el de salir de la sala del aeropuerto, sin embargo, no está presente la psicología discursiva por la falta de un lenguaje que altere las *ideas, repertorios y representaciones* de las personas (Burr, 1995; 2002, p. 9). Respecto a la identidad, tampoco es visible una estrategia discursiva que lleve a cometer una acción, ya que solo se describe la comida típica del Ecuador y se entona una canción nacional.

Para crear una identidad desde la psicología discursiva es importante recurrir a una categorización desde cualquier figura retórica, definir algo como: *ellos y nosotros*; debido a que los sujetos tienden a separarse de otros grupos y a eliminar la idea de una identidad *homogénea y fija* (Merino y Tocornal, 2012, p. 158), lo que a su vez llevaría a que estos individuos realicen acciones que los identifiquen como parte de uno u otro grupo. Igual sucedería con el rasgo de la esperanza.

En este caso la semiótica utiliza la retórica a través de las palabras, para construir un mensaje que haga alusión a algún rasgo de la migración. Así cuando se habla de la comida, se refiere a la identidad y el final de la frase a la esperanza, lo cual es congruente con la función que desempeña la disciplina para comunicar, ya que mediante esos signos lingüísticos está informando sobre situaciones, sentimientos, eventos, etc. (Zecchetto, 2002, p. 20). No obstante, se podría emplear la exageración u hostilidad para ir más acorde a lo que sucede con la migración y lograr así establecer juicios de valor en relación al mundo (Arango, 2009, p. 53).

Además, se observa el uso recurrente de la figura de la alusión para construir mensajes sobre los rasgos de la identidad y la esperanza. Pese a estar bien aplicada la

forma en la cual se refiere a esos rasgos, asimismo se podría fortalecer la comunicación con la manipulación de hipérbolos o metáforas hostiles (Velasco, 2014, p. 1).

El siguiente parlamento hace uso de las disciplinas citadas y se manifiestan rasgos como los de la esperanza, la muerte, la identidad, el desprecio y el vacío.

«Lo que no existe, pronombre indefinido, no ser nada, no ser nadie, no ser nunca, no ser nada [...]. País de mierda, de cuyo nombre no quiero acordarme [...]. Si el Ecuador, es el nombre de una línea imaginaria, los ecuatorianos somos seres imaginarios, es decir, no existimos [...]. Prometeo sabía, que mientras existieran los hombres del fuego, hicieran ciudades, inventaran cosas, quedaba la esperanza y algún día él se podría soltar [...].

Sacrificio, acto de abnegación, inspirado por la vehemencia del amor. Jorge Raymundo Briones Terán, escritor ecuatoriano, una tarde en París se puso su mejor traje y se sentó a esperar a la muerte [...]» (Mieles, 2010).

A pesar de que se encuentran diversos rasgos, la psicología discursiva se percibe solo cuando se menciona la identidad de los ecuatorianos. Al declarar: *los ecuatorianos somos seres imaginarios, es decir, no existimos [...]*, el texto claramente hace una categorización, pues señala que ellos son *nada* con respecto a los otros, esto conduce a la creación de una realidad, la de las diferencias entre las poblaciones. Y dicha categorización suele ser utilizada para establecer discursos influyentes sobre la migración, porque los individuos muchas veces son considerados como sujetos que realizan un papel dentro de una determinada categoría (Merino y Tocornal, 2012, p. 158).

Con respecto a la muerte, el desprecio, la esperanza y el vacío, no se ve un intento de tratarlos desde la psicología discursiva, pero esto se podría conseguir mediante el uso de la omisión que a veces llega a ser más significativa, o a través de la negación sutil o la categorización como una estrategia de representación de los otros y de ellos mismos (Van Dijk, 2006, pp. 23-27). Todo ello hace que un discurso conduzca a la acción.

Las expresiones: *quedaba la esperanza y algún día él se podría soltar [...]* y *no ser nada, no ser nadie, no ser nunca [...]*, *no existimos*, simbolizan la esperanza y la identidad perdida desde la semiótica, lo cual como se expuso anteriormente, es válido para describir los rasgos de la migración, aunque en el caso de la identidad se podía igualmente utilizar figuras retóricas agresivas para conseguir más efectividad, puesto que las palabras no son solo eso, sino que remiten a una realidad que no está presente, como explica Encalada (2014).

En lo que respecta a la retórica, se la aplica de manera correcta en el texto al tratar los rasgos, pero se podrían manipular otras figuras y de forma más agresiva, pues al hablar de la migración es preferible emplear, por ejemplo, *retóricas racistas y xenófobas*, ya que permiten representar mejor determinados sentimientos que se suelen generar (Santamaría, 2002, pp. 61-64).

Del mismo modo, los diálogos posteriores emplean la psicología discursiva al referirse al rasgo de la identidad.

«He tenido la suerte de conocer a muchos, hasta un mago ecuatoriano con su propio circo y una modelo que está triunfando [...] (Gente habla en quichua), [...] -también un deportista que está dejando muy en alto el nombre del país [...]. Y [...] -un escritor, muy famoso por estos lugares [...]. -Todos compatriotas, gente de lucha, buenas personas» (Mieles, 2010).

Este es un discurso emotivo y la psicología discursiva se aplica al momento de emitir: *todos compatriotas, gente de lucha, buenas personas*, con aquello se está identificando a los ecuatorianos como perseverantes y afables, lo que posteriormente producirá una acción de acuerdo al contexto en el que se exprese, ya que existen diferencias semióticas según el entorno social en el que se encuentre el individuo (Gáinza, 2013, pp. 26-27). Se está utilizando nuevamente la categorización como elemento constructor de la realidad. Cabe mencionar que es imperceptible el uso de la semiótica y la retórica.

Otros diálogos exponen el desarraigo, el nacionalismo, la desintegración, la nostalgia y el amor desde la semiótica. Cuando Afrodita niega a su país se nota que el personaje empieza a desprenderse de sus raíces y a separarse del grupo al que pertenece, en ese punto se manifiestan los rasgos del desarraigo y la desintegración. El nacionalismo es expuesto cuando todo el grupo corea *sí se puede, sí se puede*, pues esta es una frase que se relaciona con el apego a la nación y a cuanto le pertenece; la nostalgia y el amor aparecen cuando se dice *el Ecuador no existe, pero duele*, pues se rememora la añoranza y el afecto que se tiene por un país. No obstante, el tono, que influye también en lo verbal, no es el adecuado en el caso de Afrodita, la mujer que pretende hacerse pasar por americana, aquello debido a que una persona en esta situación debería usar de forma distinta su lenguaje y entonación (Encalada, 2014).

«Yo ni siquiera soy ecuatoriana, por el amor de Dios, yo soy americana (habla en inglés) [...]. Sí se puede, sí se puede [...], ni un paso atrás [...]. ¿Dónde está el Ecuador?, donde sea, el Ecuador no existe, pero duele» (Mieles, 2010).

En este último diálogo la psicología discursiva no está presente y la retórica no es aplicada de la forma en la que es tratada desde la migración.

La música, los sonidos y el texto también son medios usados para influir, por esta razón se analizará si se las ha trabajado desde la semiótica y retórica, esto conforme a cómo tratan dichas áreas a la migración. La psicología discursiva en este caso no es aplicable.

La música no es un recurso al que se apele con frecuencia para la representación de un rasgo, pero en tres escenas de la película juega un papel muy importante: primero cuando se muestra un video y se escucha la canción de *Mambrú se fue a la guerra* [...], ese instante en el que se hace alusión a la nostalgia, soledad, tristeza y desintegración, ese momento en el que se está informando sobre una situación mediante las relaciones y asociaciones psicológicas creadas (Román, 2008, p. 181) mediante la metáfora (González, 2012, pp. 245-246), pero que no llega a ser manipulada como la

semiótica y retórica tratan comúnmente a la migración. Segundo: cuando se presenta un pasillo de Julio Jaramillo, pues ésta se refiere a la identidad de los ecuatorianos. Y tercero cuando se escucha el *Himno Nacional del Ecuador* que simboliza el nacionalismo. Estas últimas van más acorde a lo que supone la migración, ya que la semiótica usa comúnmente la música nacional como metáfora de la identidad (Wong, 2012, p. 1); entonces la retórica también está utilizada correctamente, pero se podría reforzar la comunicación usando canciones con contenidos más fuertes.

En cuanto a los sonidos, ninguno se justifica como parte de la representación de un rasgo.

Por otra parte, al inicio de la película se ve una especie de sello con el texto que dice *PROMETEO DEPORTADO*, estas palabras se utilizan para relacionar parte de la trama con el mito de Prometeo encadenado, ya que en la cinta el personaje de Prometeo pasa por situaciones parecidas al de Prometeo del mito, por ejemplo, ambos permanecen encadenados, son benefactores y sufren, aunque por motivos diferentes (Grandío, 2010, pp. 178-189).

Desde la semiótica, en lo referente a textos, se suelen usar términos negativos para describir temas relacionados con la migración, quizá se hubiese podido incluir palabras como: ilegal, criminal, clandestino u otros, para darle más fuerza a la trama. Igualmente, desde la retórica se la relaciona con las figuras hostiles (Velasco, 2014, p. 1), por ende, también se hubiera podido aprovechar algunas de éstas en el texto.

Para concluir hay que mencionar que los otros diálogos y narrativas de la película *Prometeo deportado* no aplican palmariamente la psicología discursiva, la semiótica y la retórica para representar los rasgos y construir realidades referentes a la migración.

4. Conclusiones

El trabajar con disciplinas como la psicología discursiva, la semiótica y la retórica, aplicadas a la guionización de problemas sociales, ha sido una metodología recurrente de los guionistas, pese a la poca evidencia de un análisis profundo de su utilización.

La psicología discursiva ha dejado constancia de su irrupción a través de mensajes que han originado la construcción de ciertas realidades en su audiencia, no obstante, los discursos psicológicos están un poco apartados de aquellos utilizados en la cotidianidad para referirse al tema social tratado.

Por su parte, el estudio de la semiótica ha puesto de manifiesto que el guion se refuerza con la aplicación verbal y no verbal de ésta. Algunos guiones de corte social la han integrado mediante planos, canciones, personajes y otros, en donde los rasgos han entrado en concordancia con lo simbolizado y con algunas maneras de construir mensajes sobre el tema manejado, sin embargo, el poco conocimiento de lo beneficiosa que puede ser, ha hecho que gran parte de los guionistas incluyan de forma más

recurrente los signos que se remiten de forma natural y medianamente relacionados con el tópico estudiado.

La retórica juega un papel muy importante cuando se comunican ideas abstractas o de otro tipo en los guiones sociales, sin embargo, existen ciertos vacíos cuando se propone manipularla según la forma en la que los rasgos son aludidos en el ambiente real, especialmente en lo que respecta a la migración.

Debido a estas falencias es recomendable que los guionistas usen en las escenas más importantes y para representar los rasgos principales, la conceptualización multidisciplinaria propuesta, pero aplicada de forma estratégica para impactar con más fuerza al momento de emitir un mensaje relevante en la película, y siempre teniendo presente el objetivo que se desea alcanzar.

5. Referencias bibliográficas

- ALSINA, M. R. (2006): *Medios de comunicación e inmigración*, España, Gallegraf.
- ÁLVAREZ, C. (2011): «El guion audiodescriptivo, un discurso retórico moderno», *Language Design*, 13, Granada, 73-103.
http://elies.rediris.es/Language_Design/LD13/ALVAREZ_DE_MORALES_LD13.pdf
 Fecha de consulta: 02 de febrero de 2016
- ARANGO, C. (2009): «Ideas para ir de la semiótica del signo a la semiótica del discurso en el texto audiovisual: Un mínimo itinerario nocional», *Revista Luciérnaga Audiovisual*, 2, Medellín, 51-62. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5529568>
 Fecha de consulta: 10 de marzo de 2015
- BURR, V. (1995; 2002): «*Representations and language*», *the person in social psychology*, New York, Taylor & Francis Group, 105-132.
- CARRASQUERO, Á. & FINOL, J. (2007): «Semiótica del espectáculo: hacia una clasificación de los elementos no lingüísticos del teatro», *Artes y Humanidades UNICA*, 18, Maracaibo, 1-23.
<http://www.joseenriquefinol.com/v4/index.php/articulos/articulos-en-espanol/14-semiotica-del-espectaculo-hacia-una-clasificacion-de-los-elementos-no-lingueisticos-del-teatro>
 Fecha de consulta: 27 de abril de 2015
- CHALKHO, R. (2014): «Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales», *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 50, Buenos Aires, 127-252
<http://www.scielo.org.ar/pdf/ccedce/n50/n50a13.pdf>
 Fecha de consulta: 16 de septiembre de 2015
- CHARAUDEAU, P. (2009): «Reflections for the analysis of populist discourse», *Discurso & Sociedad*, 2, Paris, 253-279.
[http://www.dissoc.org/ediciones/v03n02/DS3\(2\)Charaudeau.pdf](http://www.dissoc.org/ediciones/v03n02/DS3(2)Charaudeau.pdf)
 Fecha de consulta: 09 de mayo de 2015
- CHOURIO, N. (2012): «Teoría de las representaciones sociales: discusión epistemológica y metodológica», *Estudios Culturales*, 10, Carabobo, 197-212.
http://servicio.bc.uc.edu.ve/multidisciplinarias/estudios_culturales/num10/art23.pdf

- Fecha de consulta: 16 de enero de 2017
- D'AUBETERRE, L. (2009): «Violencia social y discurso político presidencial venezolano: un estudio psicosocial», *Psicología & Sociedade*, 3, *Guayana*, 391-401.
<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-71822009000300013>
 Fecha de consulta: 09 de mayo de 2015
- DE LUCA, T. (2014): «Personal images, collective journeys: Media and memory in I Travel Because I Have to, I Come Back Because I Love You», *New Cinemas*, 1-2, *Liverpool*, 17-41.
https://doi.org/10.1386/ncin.12.1-2.17_1
 Fecha de consulta: 02 de febrero de 2016
- ECO, U. (2000): *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen.
- ENCALADA, O. (2014): *La semiótica y la construcción de mensajes*. (N. Arévalo, Entrevistador)
- FERNÁNDEZ, R. (2005): *Cómo escribir guiones de televisión*, Buenos Aires, Longseller.
- FIELD, S. (1996): *El manual del guionista*, Madrid, Plot ediciones.
- GAÍNZA, G. (2013): «Pespuntes semióticos: Reflexiones sobre la ciudad y la memoria histórica», *Herencia*, 1-2, San José, 25-41. <http://hdl.handle.net/10669/20097> Fecha de consulta: 12 de marzo de 2015
- GALERA, J., & NITRIHUAL, L. (2009): «Cantinflas: entre risas y sombras. Un análisis semiótico cínico», *Anagramas*, 15, *Medellín*, 99-115. [tps://doi.org/10.22395/angr.v8n15a7](https://doi.org/10.22395/angr.v8n15a7)
 Fecha de consulta: 30 octubre de 2016
- GARLAITÉ, E. (2014): *La violencia urbana en la cinematografía de la Ciudad de México. Análisis de las películas Los olvidados y Amores perros*, Frankfurt am Main, Tesis.
- GASPAR, V. (2007): «Metáfora, sinestesia y otras figuras retóricas en El perfume. Historia de un asesino, de P. Süskind», *Revista de Estudios Culturales de la Universidad Jaime I*, 273-283 <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/clar/article/viewFile/1364/1207>
 Fecha de consulta: 23 febrero de 2016
- GONZÁLEZ, C. (2012): «La retórica aplicada en la comunicación audiovisual: actualidad teórica y metodológica», *Convergencia*, 59, *Toluca*, 243-251.
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10521880010>
 Fecha de consulta: 25 febrero de 2016
- GRANDÍO, M. (2010): «Prometeo, fundador de la civilización humana. ¿Mito de fundación?», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 1, *Alicante*, 177-191.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmct7488>
 Fecha de consulta: 10 de junio de 2016
- GRIJALVA, A., & IZAGUIRRE, R. (2015): «Audiencias e interpretación cinematográfica: del fan al espectador crítico», *Questión*, 47, *La Plata*, 360-376.
<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/2604>
 Fecha de consulta: 17 de julio de 2016
- MERINO, M., & TOCORNAL, X. (2012): «Posicionamientos discursivos en la construcción de identidad étnica en adolescentes mapuches de Temuco y Santiago», *Signos*, 79, *Valparaíso*, 154-175. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-09342012000200003> Fecha de consulta: 09 de mayo de 2015
- MONASTERIO, D. (2010): *Nuevo manual de retórica parlamentaria y oratoria deliberativa*, Buenos Aires, ACEP- Konrad-Adenauer-Stiftung.

- POTTER, J. (1998): *La representación de la realidad: discurso, retórica y construcción social*, Barcelona, Paidós.
- POTTER, J., & EDWARDS, D. (1992): *Discursive Psychology*, California, Sage Publications.
- RAJAS, M. (2005): «Introducción al análisis retórico del texto filmico», *Icono*, 5, Madrid, 1-15. <https://doi.org/10.7195/ri14.v3i1.429>
- ROMÁN, A. (2008): *El lenguaje musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica*, Madrid, Visión libros.
- RUIZ, C. (2009): «Tolerancia y cine: el cine venezolano como texto de cultura», *Revista Mexicana de Sociología*, 1, Ciudad de México, 47-82.
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032009000100002
Fecha de consulta: 29 de junio de 2015
- SANTAMARÍA, E. (2002): «Inmigración y barbarie. La construcción social y política del inmigrante como amenaza», *Papers*, 66, Barcelona, 59-75.
<http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers/v66n0.1621> Fecha de consulta: 19 de julio de 2016
- TORRES, G. (2001): «Análisis semiótico del discurso visual de un trabajo plástico», *Escritos*, 23, Puebla, 91-108.
http://www.comunicacion.buap.mx/portal_pprd/work/sites/escritos/resources/LocalContent/31/1/gloriatorres.pdf Fecha de consulta: 15 marzo de 2015
- VALE, E. (1992): *Técnicas del guion para cine y televisión*, Barcelona, Gedisa.
- VALENZUELA, L. (2010): «En Tránsito. Desplazamientos Nimios en el Cine Latinoamericano (2000-2010)», *Aisthesis*, 48, Santiago, 141-154.
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163219009009>
Fecha de consulta: 31 de agosto de 2016
- VAN DIJK, T. (2006): *Medios de comunicación e inmigración*, Murcia, Gallegraf.
- VELASCO, J. C. (2014): *El País*. Madrid. Periódico.
Viajo porque preciso, volto porque te amo (Viajo porque necesito, vuelvo porque te amo, Karim Aïnouz y Marcelo Gomes). Brasil: Rec Productores Asociados Ltda., 2009. (Distribuido en Brasil por Espaço Filmes).
- WONG, K. (2012): *La Hora*. Quito, Periódico.
- ZECCHETTO, V. (2002): *La danza de los signos: nociones de semiótica general*, Quito, Abya-Yala.

Películas

- La vendedora de rosa* (Víctor Gaviria). Colombia: Producciones Filmamento. 1998. (DVD)
- Los Olvidados* (Luis Buñuel). México: Ultramar Films, 1950. (DVD distribuido en España por Manga Films).
- Prometeo Deportado* (Fernando Mieles). Ecuador: Quatro Publicom Cía. LTDA, Producciones Tango Bravo Films C. A., Other Eye Films, Corporación El Rosado S. A., 2010. (Distribuido en Ecuador por OCHOYMEDIO, ECTV, CNCINE. Formato video).

SATOSHI KON: UNIVERSOS INFINITOS EN EL ESPACIO Y EL TIEMPO ONÍRICO ANIMADO

Joshué Guerrero

Universidad de Granada
info@joshueguerrero.com

Resumen:

Tuve la intención de barnizar de ambigüedad el límite entre dos elementos opuestos: la realidad y el sueño, el hecho y la fantasía, la objetividad y la subjetividad....

Las palabras del maestro del anime, Satoshi Kon, sobre su trabajo no pueden ser más certeras para definir su indefinible obra, cuya característica principal no solo se basa en la continua confrontación conceptual y formal de los elementos mencionados con anterioridad, sino que profundiza en la psique de una sociedad enferma y enfermiza, depresiva y alienada, al borde del abismo con miedo a lanzarse o dar un paso atrás.

Sus filmes están transversalmente realizados en fondo y forma, ligados íntimamente. Como si fueran dos caras de un mismo taumatropo. Mientras que para nosotros existen dos lados diferenciados, para Kon el taumatropo no para de girar. Hasta tal punto que no solo nos llevamos arrastrar por la historia sino por cómo está contada.

Hablar de su cine es hablar del propio cine. Nadie esculpe el tiempo como él. Al acercarnos a su obra intentaremos ralentizar el giro del taumatropo para estudiar no solo sus temas recurrentes y cómo los abarca sino como cinematográficamente edita el espacio y el tiempo con esa visión especial de director/montador/relojero y comprender ese mundo tan caótico como calculado. Único.

Palabras Clave Satoshi Kon, Anime, Realidad vs. Fantasía, Montaje, Match cut

A pesar de su escasa filmografía, Satoshi Kon ha sabido dejar su impronta en cada proyecto. Una mirada dual que pretendía descifrar la existencia humana. Semejante, por ejemplo, a Hideaki Anno (*Neon Genesis Evangelion*, 1995) o Shinichiro Watanabe (*Cowboy Bebop*, 1998), más preocupados en la psicología de los personajes, en su arco de transformación, en su pasado que en la mera acción mainstream.

Con tan solo 5 títulos (4 filmes y una serie. Nunca pudo finalizar su film *Dreaming Machine*, ya que murió mientras la realizaba), Kon, nos plantea su particular visión de la realidad: cotidiana y extraña, incómoda y laberíntica (*Perfect Blue*, *Para-*

noia *Agent*, *Paprika*) de la que no podemos escapar ni en sueños o melancólica y amable a pesar de su dureza (*Millennium Actress*, *Tokyo Godfathers*). Y cual maestro relojero o arquitecto, va organizando cada secuencia, cada escena, cada plano al detalle. Pura matemática y arte unidos.

Es un prestidigitador del cine. En todo momento eres absorbido por su puesta en escena y su narrativa. No puedes apartar la mirada de ese rápido juego de manos ya que al menor parpadeo puedes perderte cómo ha pasado a la siguiente escena y cómo lo ha resuelto. Entre otros trucos, su proceso se basa en mostrarte imágenes que se resuelven como no piensas que se van a resolver.

Nuestro conocimiento cinematográfico se ve cuestionado y expandido por completo en cada fotograma. Por ejemplo, en *Perfect Blue*, *Millennium Actress* o *Paprikase* juega a ese continuo bombardeo conceptual.

Ese hipnotismo en el que nos envuelve hace que formemos parte de ese juego de espejos. Si los protagonistas se sienten perdidos, nosotros también; si sufren, enloquecen, lloran, se emocionan, ríen... nosotros hacemos lo mismo.

No obstante, Satoshi Kon comenzó en el mundo del manga. No fue hasta colaborar con Katsuhiro Otomo (creador del aclamado manga *Akira* y director de la película homónima) en *Roujin Z*, guionizar la película de imagen real *World Apartment Horror* y *Magnetic Rose* (fragmento de la película *Memorias*) cuando pudo lanzarse a dirigir su primer film. Sin duda, el más psicológico e inquietante junto a la que será su obra más compleja y extensa, su serie *Paranoia Agent*. A partir de ahí, dejó sentadas las bases de lo que sería una constante en su obra, tanto temática como formalmente.

Aunque las tramas de sus guiones sean consistentes, la mayor preocupación de Kon son sus personajes. Fundamentales en sus historias. En toda su obra se aprecia su interés en profundizar en la psique y los miedos. Posiblemente, como una forma de introspección propia y de catarsis al mismo tiempo.

De hecho, son temas recurrentes en su filmografía: la psicología, la existencia, la identidad, el ser, la soledad, la depresión, el individuo, la mente.

Y para potenciar dichos temas, usa personajes atípicos, patéticos, reprimidos, antipáticos, solitarios, depresivos. Antihéroes, vagabundos, normales, feos, de mediana edad, duros, fríos... Normalmente, protagonistas femeninas, con problemas psicológicos en ciernes o profundos, crisis existenciales o, sencillamente, perdidos.

A pesar de que varias de sus películas son un claro exponente de este malestar existencial que roza, en ocasiones, lo patológico; cabe destacar el trabajo realizado en la serie *Paranoia Agent*, donde se desarrolla en cada episodio un personaje y una dolencia. Todos ellos unidos/encadenados por un misterioso "chico del bate" que al golpearlos, instantáneamente, olvidan sus preocupaciones y se sienten mejor. Como un prozac lanzado a sus mentes que, a priori, podría parecer positivo pero que no es más que un arma de doble filo. Ya que los merma emocionalmente, como si todos sus problemas se mantuvieran en standby, sin superar dichos obstáculos.

Toda esta serie rezuma síntomas de fuga disociativa, elementos de doppelgänger y paranoia en estado puro. Enfrentando a los personajes a malestares psicológicos y filosóficos:

- *Sagi Tsukiko*: Una diseñadora de personajes tiene un estancamiento creativo. Ante tal frustración y presión decide inventarse una alocada historia en la que ha sido asaltada por un chico con un bate. Una invención para no tener que afrontar la realidad, no ir a trabajar y evitar, así, responsabilidades. Solo que dicha pantomima se materializa. El chico del bate aparece con cada persona que lo “necesite” para darle, a base de golpes, algo de vacía y pasajera felicidad.
- *Taeko Hirukawa*: Hija de un policía pedófilo que descubre que su padre tiene fotos íntimas de ella. Y al ser golpeada por el chico no solo olvida la obsesión de su padre sino toda su vida.
- *Harumi Chouno*: Una chica que sufre trastorno de identidad disociativo cuyas identidades, totalmente opuestas (una maestra tímida y solitaria contra una prostituta), compiten por ser la verdadera personalidad.
- *Misae Ikari*: A pesar de ser un personaje enfermo, con un pasado lleno de desgracias y en el umbral de la muerte; es el único realmente fuerte. Afronta su sino y rememora su vida con un estoicismo admirable. Tal es su lucidez ante la vida que solo ella es capaz de vencer al chico del bate.

Aunque el fondo de sus obras sea enfermizamente consistente y muy ligado a la forma de ser y pensar de Kon, hay algo por lo que destaca ante todo y lo que hace que sea un director tan remarcable.

La magia de Satoshi Kon se basa principalmente en el montaje. Y cómo ha desarrollado ese arte mediante la animación. Mediante el uso sublime del “*match cut*” (corte de un plano a otro donde los dos planos están unidos por la acción, el sujeto o el tema), Kon, edita el espacio y el tiempo.

Hay multitud de buenos ejemplos y directores que han usado dicha técnica (Kubrick con su mítico plano de un hueso seguido de uno de una nave espacial en *2001, Odisea del espacio*; o Hitchcock en *Psicosis* con un desagüe de una bañera y un ojo; o el ilustrísimo corte de ojo con la luna y la nube de Buñuel en *Un perro andaluz*) pero sin lugar a dudas pocos han sabido desarrollarlo como Kon.

Prácticamente, toda su filmografía lleva su reconocible e insólito ADN. Incluso esa idiosincrasia se puede apreciar en *Tokyo Godfathers* (basada ligeramente en la novela *The Three Godfathers* de Peter B. Kyne), a pesar de ser la menos representativa respecto al uso del montaje (en concreto del *match cut*) como herramienta narrativa indispensable.

Satoshi Kon utiliza diferentes formas de transición, de elipsis temporales o *match cuts* entre escenas o planos. Las más comunes son:

- *Match cut*: Corte de un plano a otro unidos por la acción, el sujeto o el tema.
- *Graphic match*: Corte de un plano a otro usando el mismo encuadre u movimiento de personaje.

- *Morphing*: Transformar en un plano a un personaje para mostrar el paso del tiempo. Por ejemplo, pasar de joven a viejo.
- *Intercutting*: La misma acción intercalada pero diferentes personajes o no en distintos marcos temporales de la historia.
- *Rewind*: Rebobina la acción en tiempo real como en un dispositivo de reproducción de vídeo.
- *Cross the line*: Los personajes se saltan el eje en movimiento.
- *Zoom out*: Zoom de alejamiento usualmente utilizado desde una pantalla de tv.
- *Black frames to jump cut*: Fotogramas en negro insertados en la acción usados como elipsis.
- *Obscured Wipe*: Objetos o personas en primer término atravesando el encuadre de un lado a otro y ocultando el foco de atención.
- *Break with reality*: Y un apartado especial para el uso de transiciones inclasificables pero que son Kon hasta la médula. Ya sea un paisaje que se rompe como el cristal, un escenario que se pliega como una sábana, un personaje que pasea entre vallas publicitarias, etc.

En concreto, una transición “*break with reality*” aparece en los títulos de crédito de *Paprika*. Satoshi Kon controla a su antojo el espacio y el tiempo filmico en dicha secuencia y, sobre todo, en esa escena donde Paprika sale de un local, salta al dibujo de la camiseta de un patinador que se dirige a cámara, para volver a salir de ella cambiando de escena en unos pocos segundos de una forma que revienta todos los límites creativos del espacio y el tiempo.

Para visualizar el dominio del *match cut* de Kon, podemos comparar dos películas parecidas en temática. La renombrada *Paprika* y *Origen* de Christopher Nolan (de hecho, esta segunda está fuertemente influenciada por la primera).

Tras pasar los títulos de crédito de *Paprika*, nos encontramos con 4 minutos escasos que tienen 6 secuencias de sueños cada una conectada por un *match cut*, excepto la sexta que lo está por un *graphic match*. En *Origen*, durante 15 minutos hay 4 sueños interconectados y un solo *match cut*.

Su obra se balancea entre el costumbrismo nipón y la ciencia ficción con grandes dosis de surrealismo. Y gracias a su concepción del montaje y la visión difuminada entre realidad y fantasía pasa de un universo a otro en un abrir y cerrar de ojos. Dando la impresión de que sus universos son infinitos por la capacidad de editar el espacio y el tiempo filmico. No solo en las obras donde la diégesis de la historia es hermética, es decir, predomina la narración clásica dejando oculta la naturaleza del relato; sino también donde se expone. Sin llegar a romper la cuarta pared, alardea de una visión analítica y metacinematográfica en películas como *Millennium Actress* o *Paprika*.

Estos dos ejemplos son una clara ilustración de cine hablando de cine. En primer lugar, la historia se basa en las memorias de una actriz, Chiyoko Fujiwara, que narra su vida a unos documentalistas con la particularidad de que dichas reminiscencias las

revive a través de las películas que rodó en su juventud. Y en dicha narración, los documentalistas se ven inmersos de una forma directa, siendo partícipes de la acción que se va narrando no como si la estuvieran escuchando sino como si la estuvieran viviendo en tiempo real. A veces, como meros espectadores y otras como agentes.

Y, en segundo lugar, el detective Konakawa Toshimi es un amante del cine, y esa pasión se ve reflejada en los sueños recurrentes que tiene (*Vacaciones en Roma*, *Tarzán*, etc.) y, particularmente, cuando en uno de los sueños explica a Paprika la regla del eje o salto del eje, entre otras cosas.

Ese montaje caótico y organizado a la vez, tan característico de *Perfect Blue* y *Millennium Actress* hace que nos sintamos perdidos y desamparados, sobre todo, en la primera película. No solo porque el thriller esté bien construido sino porque la forma de pensar el montaje hace que el espectador se pregunte constantemente si lo que está viendo es real o son alucinaciones, si la protagonista está soñando o está despierta. Y esa incertidumbre que sufre la vivimos en nuestra piel gracias al montaje y al tratamiento sonoro.

En definitiva, Konera un cineasta con una mirada que sabía fundir el fondo y la forma, ver todo el taumatopo. Una mirada de mago, de montador. Una mirada que te hacía dudar de la propia. Una mirada que te guiaba más allá. Una mirada única.

“Sayonara... Ahora, con permiso. Tengo que adelantarme”.

Extracto de la carta póstuma de SatoshiKon

Referencias filmicas

- Perfect Blue* (Satoshi Kon). Japón: Madhouse, 1997.
Millennium Actress (Satoshi Kon). Japón: Madhouse, 2001.
TokyoGodfathers (Satoshi Kon). Japón: Madhouse, 2003.
Paranoia Agent (Satoshi Kon). Japón: Madhouse, 2004.
Paprika (Satoshi Kon). Japón: Madhouse, 2006.
Dreaming Machine (Satoshi Kon). Japón: Madhouse, (inacabada)
Neon Genesis Evangelion (Hideaki Anno). Japón: Gainax y TatsunokoProduction, 1995
Cowboy Bebop (Shinichiro Watanabe). Japón: Sunrise, 1998.
Psycho (Psicosis, Alfred Hitchcock). EEUU: Shamley Productions, 1960
2001, a SpaceOdyssey (2001, Odisea del espacio, Stanley Kubrick). EEUU: MGM, 1968
Le chienandalou (Un perro andaluz, Luis Buñuel). Francia, 1929
Akira (KatsuhikoOtomo). Japón, 1988
Roujin Z (KatsuhikoOtomo). Japón, 1991
World Apartment Horror (KatsuhikoOtomo). Japón, 1991
Memories (Memorias, KatsuhikoOtomo, KojiMorimoto y TensaiOkamura). Japón, 1995
Inception (Origen, Christopher Nolan). EEUU: LegendaryPictures, 2010
Roman Holiday (Vacaciones en Roma, William Wyler). EEUU: Paramount Pictures, 1953
Tarzán (W. S. Van Dyke). EEUU: MGM, 1932

CINE, SUEÑOS E IDENTIDAD EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS: UN ACERCAMIENTO A ALICIA

Begoña Gutiérrez Martínez
Marta Mangado

Universidad Complutense, Madrid
begonagutierrezmartinez@gmail.com
m.mangadomtnez@gmail.com

Resumen

El presente texto versa sobre las analogías entre el cine y los sueños. Como Jesús González Requena sostiene, el cine es una prueba de que el inconsciente existe. La ficción, de hecho, es un pequeño engaño al que cede la consciencia, casi como pasa con el sueño. La propia experiencia del espectador reúne elementos similares a la desencadenada en el proceso onírico. Por ello, una parte de la Teoría del Texto de González Requena está basada en *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud, obra en la que el padre del psicoanálisis entra en contacto con los procesos inconscientes que los conforman, a través de las escenas y los personajes de sus sueños y de los de sus pacientes. Así, analizar el texto audiovisual consiste en deletrear el contenido latente del sujeto que lo enuncia. Nos acercaremos a estos presupuestos teóricos a través del análisis de la película *Alicia en el país de las maravillas* (*Alice in Wonderland*, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, 1951). Al ser el film mismo un sueño de la protagonista, encontramos en él una metareflexión sobre el paralelismo cine/sueños que estamos planteando. La metodología a la que se adscribe esta investigación es la Teoría del Texto mencionada anteriormente.

Palabras clave: Alicia, cine, sueños, análisis textual, identidad

1. Introducción

El film *Alicia en el país de las maravillas* (*Alice in Wonderland*, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, 1951) es una adaptación de la novela *The Adventures of Alice in Wonderland*, escrita por Lewis Carroll en 1865. En el siguiente análisis traeremos a colación fragmentos tanto de la película como de la obra literaria.

2. El deseo de Alicia: un mundo de *sinsentido*

En el inicio del film que aquí nos ocupa, Alicia, la joven protagonista de este relato, desea sumergirse en un mundo de “sinsentido”.



Alicia: If I had a world of my own, everything would be nonsense.

Alicia: Si tuviese mi propio mundo, todo sería un sinsentido.

Al menos, así se lo confiesa a su gatita Dinah.



Alicia: In my world, cats and rabbits would reside in fancy little houses and be dressed in shoes and hats and trousers. In a world of my own all the flowers have very extra special powers. They would sit and talk me for hours. When I'm lonely in a world of my own...

Alicia: En mi mundo, los gatos y los conejos residirían en casitas sofisticadas e irían vestidos con zapatos y sombreros y pantalones. En mi propio mundo todas las flores tienen poderes extra especiales. Se sentarían y me hablarían durante horas. Cuando estoy sola en mi propio mundo...

Alicia canta y, al mismo tiempo, describe el mundo fantástico en el que va a adentrarse...



... justo tras cerrar sus ojos.

3. Un agujero oscuro en las profundidades de la tierra



Dinah atisba un conejo blanco que lleva consigo un paraguas. Sorprendida, advierte a Alicia acerca de este hecho insólito.



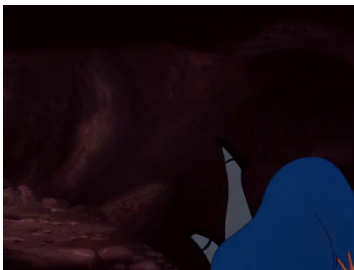
Se trata de un conejo que, además, porta un reloj de mano. Tiene prisa, mucha prisa.



Alicia y su gatita persiguen al conejo. “¿Adónde va?”, se pregunta ella.



El conejo no tiene tiempo para esperar a la joven protagonista. Él está, literalmente, encadenado a su reloj que bien explícitamente marca el paso de las horas y las prisas.



El conejo blanco se introduce en un agujero oscuro que es una madriguera, como si se adentrara en las profundidades de la tierra. Alicia, sin pensárselo dos veces, le sigue. A continuación, desde el punto de vista subjetivo de Dinah vemos a la protagonista caer hacia un lugar oscuro e indeterminado.



Alicia tendrá que realizar la aventura que le aguarda en solitario, pues su gatita no está por la labor de abandonar la tierra firme desde la que mira a su dueña caer. Durante un instante también contemplamos la caída desde el punto de vista de la propia protagonista.



Ella se adentra en un mundo maravilloso y anguloso...



... en el que contempla su propia imagen especular, es decir, su reflejo invertido a través de un espejo.



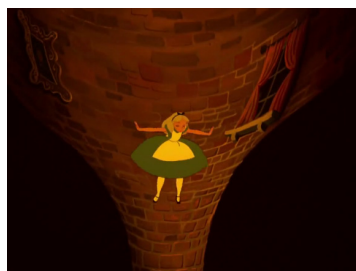
Una imagen que nos recuerda al reflejo de Alicia, tal y como era mostrado anteriormente en el río.



Alicia sigue inmersa en su caída que es, al mismo tiempo, una manera de adentrarse en el mundo maravilloso que le aguarda. Se encuentra, mientras tanto, objetos curiosos de los que la protagonista quiere saber más.



Y, de nuevo, se explicita, a través de los relojes, el paso del tiempo, las horas que pasan y que nos acercan necesariamente a la muerte que nos aguarda a cada uno de nosotros.



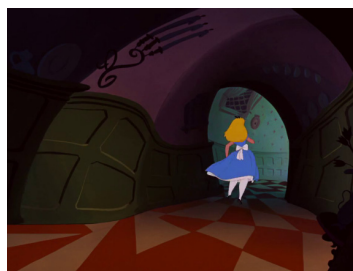
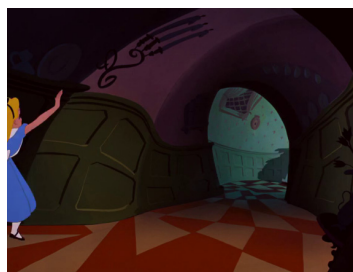
Durante un instante, todo (el mundo) pareciera estar del revés...



... literalmente del revés.



La protagonista pareciera, al fin, tocar tierra firme.

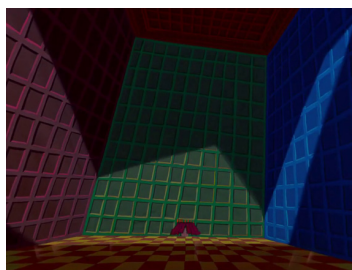
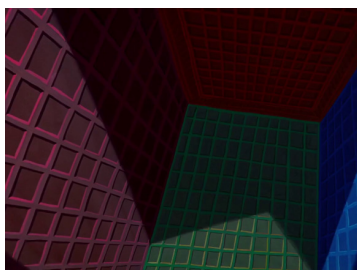


Y, sin dilación, continúa persiguiendo al conejo blanco, o, más bien a la sombra de éste. Finalmente, este animal maravilloso pareciera que consiguiese escapar.

Las aventuras de Alicia prosiguen y a continuación, se encuentra con cinco puertas que consigue atravesar...

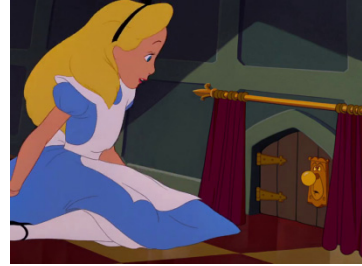


Sorprendida, mira al cubículo al que ha ido a parar.



Se trata de una angulosa habitación en la que hay una puerta que la joven Alicia debe atravesar si quiere continuar con su persecución obcecada del conejo blanco.

4. El deseo de convertirse en otra persona (mucho más pequeña)



Pomo de la puerta: Why don't you try the bottle on the table?

Alicia: Table?

Pomo de la puerta: Read the directions. Directly you'll be directed in the right direction.

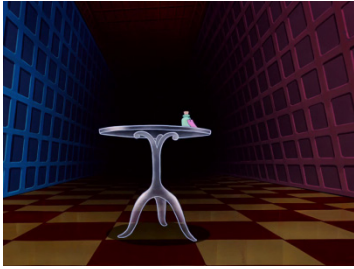
Pomo de la puerta: ¿Por qué no pruebas la botella que hay encima de la mesa?

Alicia: ¿Mesa?

Pomo de la puerta: Lee las instrucciones. Directamente serás dirigida a la dirección correcta.

Pero se trata de una puerta demasiado pequeña para sus dimensiones, por lo que, siguiendo los consejos del propio pomo de la puerta, la protagonista va a beber una pócima que le convertirá en una persona mucho más pequeña.





Alicia: "Drink me." Hm. Better look first, for it one drinks much for a bottle marked "Poison", it's almost certain to disagree with one sooner or later.

Alicia: "Bébeme". Hm. Mejor revisa primero, porque si uno bebe mucho de una botella señalada como "Veneno", es casi seguro que le causará sufrimiento antes o después.



Pomo de la puerta: Beg your pardon?

Alicia: Just giving myself some good advice. But...

Pomo de la puerta: ¿Perdón?

Alicia: Tan sólo me estoy dando a mí misma un buen consejo. Pero...



*Alicia: Tastes like cherry tart. Custard, pineapple, roast turkey.
Alicia: Sabe a tarta de cereza. Natillas, piña, pavo asado.*



*Alicia: Goodness! What did I do?
Alicia: ¡Dios mío! ¿Qué he hecho?*

En el libro, el personaje del pomo de la puerta no aparece, por lo que el deseo de convertirse en una persona más pequeña es verbalizado por la propia Alicia:

¡Cómo me gustaría poder plegarme como un telescopio! Creo que hasta podría hacerlo si tan solo supiera por dónde empezar.

5. Una moraleja: El sentido de la prudencia



Alicia: I'm the right side.

El pomo de la puerta: I forgot to tell you. I'm lock.

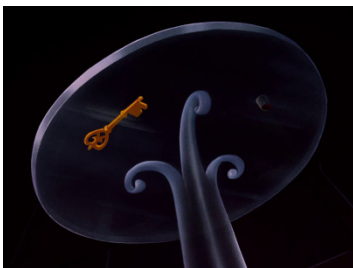
Alicia: Oh, no!

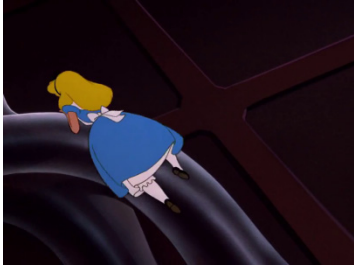
Alicia: Soy del tamaño exacto.

El pomo de la puerta: Olvidé decirte. Estoy cerrada.

Alicia: ¡Oh, no!

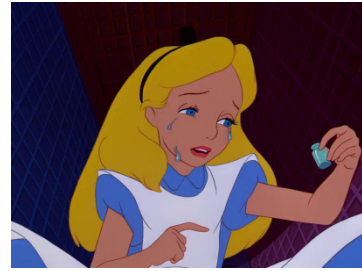
Pero la llave que abre la puerta es ahora demasiado grande para el tamaño de la diminuida Alicia.





Por ello, toma una galleta que, supuestamente, le devolverá su tamaño anterior. Pero Alicia ha caído dos veces en el mismo error.





Justo cuando está a punto de ahogarse en sus propias lágrimas, la joven bebe un frasco que le permitirá disminuir, de nuevo, su tamaño para proseguir su camino por el país maravilloso. Esta vez la joven protagonista navega a bordo de un pequeño frasco de cristal. De acuerdo con Luis Maristany y José Santamaría, responsables de la introducción y las notas de la edición de 2005 del relato de Lewis Carroll (Editorial Vicens Vives), en esta parte del relato encontramos una *referencia burlesca –muy carrolliana– a un tipo de historia ejemplar, destinada en este caso a infundir en los niños el sentido de la prudencia*¹.

Más adelante, cuando Alicia llegue a tocar, de nuevo, tierra firme, el espectador se encontrará ante otra historia ejemplarizante también referente al sentido de la prudencia.

¹ MARISTANY, L. y SANTAMARÍA, J. (2005): «Introducción y notas de edición», en CARROLL, L. (1865) *Alicia en el País de las Maravillas* [Traducción de Luis Maristany], Barcelona, Editorial Vicens, 16.



Tweedle Dee y Tweedle Dum: [cantando] The sun was shining on the sea. Shining with all his might. He did his very best to make the billows smooth and bright... And this was odd because it was the middle of the night...

Tweedle Dee y Tweedle Dum: [cantando] El sol brillaba en el mar. Brillando con todas sus fuerzas. Lo hizo lo mejor que pudo para hacer nubes delicadas y radiantes... Y eso era raro porque era de noche...

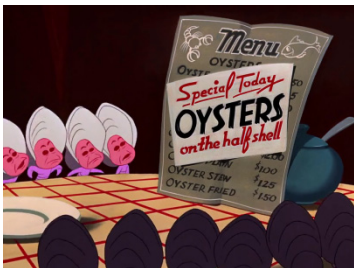
Se trata de “La historia de las ostras curiosas” que, Tweedle Dee y Tweedle Dum (Patachunta y Patachún en la traducción española) van a relatar (en forma de canción) a Alicia.



En resumen, se trata de la historia de unas curiosas ostras que vivían felizmente en el mar.



Pero, fascinadas por el Señor Morsa, deciden salir a la superficie para contemplar el bonito día. Quieren saber qué hay más allá de ese pedacito de mar en el que están encalladas.



Cegadas por la curiosidad, le siguen hasta un restaurante en el que, sin ellas saberlo, van a ser cruelmente devoradas.



6. El reconocimiento de la identidad propia

El psicoanalista Bruno Bettelheim destacó que *los cuentos de hadas, a diferencia de cualquier otra forma de literatura, llevan al niño a descubrir su identidad y vocación, sugiriéndole, también, qué experiencias necesita para desarrollar su carácter*². En esa búsqueda de su propia identidad se encuentra Alicia, protagonista de este relato que, a su vez, es un sueño y un film. Así, cuando una de las palomas de este país de las maravillas la confunde con una serpiente en el libro de Lewis Carroll, ella reacciona del siguiente modo:

² BETTELHEIM, B. (1975-1976): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* [Traducción de Silvia Furió], 1994, Barcelona, Drakintos, 27.

- *¡No soy una serpiente! –dijo Alicia indignada. ¡Déjame en paz!*
- *¡Serpiente, lo repito! –exclamó la Paloma, pero en tono menos duro, y añadió con una especie de sollozo: ¡Lo he probado todo, pero con ellas nada da resultado!*
- *No sé en absoluto de qué me hablas –dijo Alicia.*

Mientras tanto, la Paloma continúa hablando e insiste en que Alicia es una serpiente. Por ello, la protagonista, cansada ya de que no se le reconozca su propio yo, su verdadera identidad, niega rotundamente este hecho:

- *¡Pero te repito que no soy una serpiente! –dijo Alicia. Soy una..., soy una...*
- *Bueno, ¿qué eres? –dijo la Paloma– ¡Ya veo que tratas de inventarte algo!*
- *Yo..., soy una niña –concluyó Alicia sin mucha convicción, al recordar los numerosos cambios por los que había pasado aquel día.*

Encontramos, tanto en el libro como en el film, otros momentos del relato en los que Alicia se ve inmersa en una equivocación similar. Recordemos la parte final del encuentro que tiene la niña con las flores en la película.



Margarita: What kind of garden do you come from?

Alicia: I don't come from any garden.

Margarita: Do you suppose she's a wild flower?

Margarita: ¿De qué tipo de jardín vienes?

Alicia: No vengo de ningún jardín.

Margarita: ¿Crees que es una flor salvaje?



Alicia: Oh... no... I'm not a wild flower.

Alicia: Oh... no... No soy una flor salvaje.

Frente a la pregunta de si es una flor salvaje, Alicia ríe. La rosa insiste en descubrir qué tipo de flor es Alicia.



Rosa: Just what specie or shall we say genus are you, my dear?

Rosa: ¿Qué especie o, deberíamos de decir género, eres, querida?

Antes de contestar, Alicia ha de parar a reflexionar cómo formular su respuesta según los términos en los que la rosa le ha preguntado. Además, ya ha sufrido demasiados cambios durante el día, y ella misma está confundida. De modo que, la niña, piensa... “¿qué tipo de especie soy yo?”



Finalmente, las flores descubren que Alicia no es una flor, por lo que es expulsada del jardín con violencia:





De este modo, el relato (en forma de novela o de película) al que aquí nos aproximamos, se convierte en una búsqueda del propio yo de la protagonista. Pues el cuento maravilloso está directamente relacionado con el Complejo de Edipo. De acuerdo con Jesús González Requena, entre uno y otro existe un *acuerdo esencial*, que manifiesta su utilidad en el proceso de configuración de la subjetividad humana³.

Detengámonos en el encuentro con la oruga. Este personaje le pregunta a Alicia: “¿quién eres tú?”. El lepidóptero le repite el mismo interrogante tres veces.

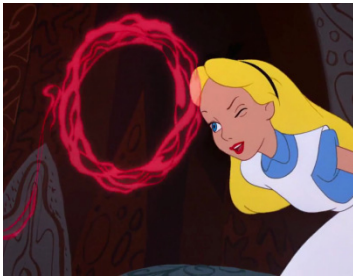


Oruga: Who are you?

Oruga: ¿Quién eres tú?

³ GONZÁLEZ REQUENA, J. (2006): *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, 2012, Valladolid, Castilla Ediciones, 565.

El humo que expulsa la oruga al preguntar, forma algunas de las letras de la cuestión. La primera vez, Alicia verbaliza la confusión que tiene sobre su identidad.



Alicia: Well, I... I hardly know, sir. I've changed so many times, you see.

Alicia: Bueno, yo... yo difícilmente puedo saberlo, señor. He cambiado muchas veces, como ves.

Incluso dice no ser ella misma...



Alicia: Because I'm not myself, you know.

Alicia: Porque no soy yo misma, tú sabes.

...mientras juega con una letra de humo que se desvanece justo delante de su cuerpo.



Oruga: Who are you?

Oruga: ¿Quién eres tú?

La segunda vez, mientras la oruga hace la pregunta solo Alicia aparece en el plano. La primera letra de humo pasa por encima de ella, la segunda golpea su cabeza y la tercera envuelve su rostro causándole un breve malestar. Literalmente, Alicia choca contra el contenido de la pregunta.



Oruga: You... Who are you?
Oruga: Tú... ¿Quién eres tú?

La tercera vez, la oruga es más agresiva.



Todas las letras caen sobre el rostro de Alicia, formando una nube de humo que le hace estornudar...



...y, finalmente, caer.

7. El viaje de Alicia: *un viaje simbólico*

El relato de Alicia es un sueño de la joven protagonista y, como tal, podemos leerlo *como un viaje simbólico de la niña iniciándose en el mundo adulto*⁴. Así nos lo proponen Maristany y Santamaría.

En este viaje iniciático, lleno de aventuras, hay algunos elementos que se repiten de manera constante:

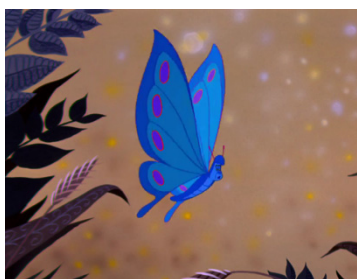
- Los cambios de tamaño de la protagonista.



⁴ MARISTANY, L. y SANTAMARÍA, J. (2005): «Introducción y notas de edición», en CARROLL, L. (1865) *Alicia en el País de las Maravillas* [Traducción de Luis Maristany], Barcelona, Editorial Vicens, 26.



- Las transformaciones que sufren otros de los personajes, como la oruga convertida en mariposa en el caso de la película...

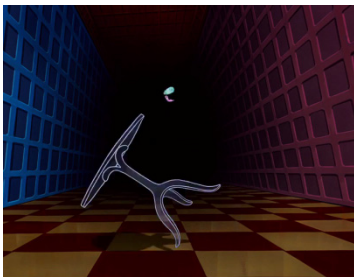
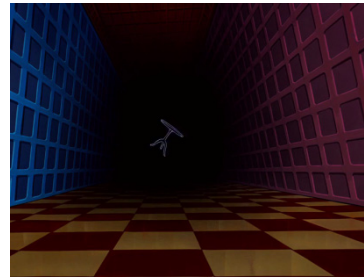
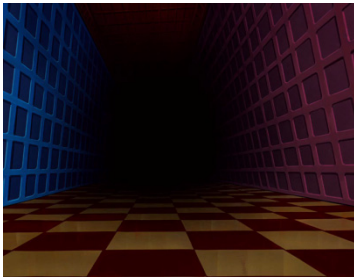


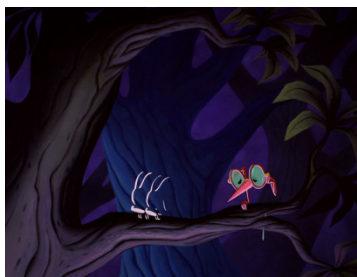
... o el bebé de la duquesa convertido en cerdito en el caso de la novela.



Figuras 1 y 2. Ilustraciones que John Tenniel realizó para la publicación de *The Adventures of Alice in Wonderland* en 1865. Lewis Carroll dio instrucciones precisas a Tenniel de cómo tenía que realizar el trabajo

- La aparición de la nada y/o el desvanecerse de elementos y personajes.





- Las puertas que atraviesa Alicia, tras las que le aguardan las distintas peripecias a las que tendrá que enfrentarse.



- La locura característica de los distintos personajes y las actividades carentes de sentido que ellos practican.



Todos estos elementos se suceden mientras Alicia busca el camino. Pero, ¿qué camino? En el libro, Alicia quiere llegar al jardín que descubre al principio del sueño; en la película, la protagonista continúa la persecución del conejo blanco. No obstante, en

ambos relatos, Alicia se pierde. Recordemos uno de los fragmentos más citados del libro, cuando Alicia se encuentra por primera vez con el gato de Cheshire:

- *¿Quieres decirme, por favor, qué camino debo tomar para salir de aquí?*
- *Eso depende mucho de adónde quieres ir -respondió el Gato.*
- *Poco me preocupa dónde ir -respondió Alicia.*
- *Entonces, poco importa el camino que tomes -replicó el Gato.*

Alicia no tiene claro dónde ir. Y no es de extrañar porque en el mundo que se ha sumergido, los caminos aparecen...



... y desaparecen.

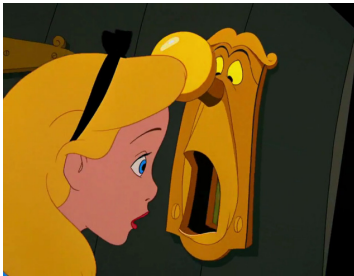




Según la interpretación de los sueños de Sigmund Freud el análisis del sueño resulta una vía de acceso al inconsciente del soñador. Por tanto, el sinsentido y la carencia de lógica presente durante todo el relato no son de extrañar, pues nos aproximamos (tanto en el libro como en la película) al inconsciente de Alicia y *las reglas decisivas de la lógica no rigen en el inconsciente, del que cabe afirmar que es el dominio de lo ilógico*⁵.

8. Una metareflexión sobre el paralelismo cine/sueños

Al final de film, Alicia descubre que todo ha sido un sueño...



... y se despierta.

⁵ FREUD, S (1938): *Esquema del psicoanálisis y otros escritos de doctrinapsicoanalítica*[Traducción de Luis López Ballesteros y de Torres y Ramón Rey Ardid], 2012, Madrid, Alianza Editorial, S. A., 138



Jesús González Requena sostiene que *allí donde hay una obra de arte no hay nada de ficción. Todo es verdad. Y es por eso por lo que nos toca y le prestamos atención. Las emociones que nos provoca una película son verdad. Son verdad en cierto lugar que el espectador no controla*⁶.

Según esta afirmación, del mismo modo que podemos analizar el sueño de Alicia para acceder a su inconsciente, podemos analizar el relato (la novela o el film) para aproximarnos al inconsciente de los creadores (y al nuestro propio, como espectadores). Porque, *pocas cosas se parecen tanto a un sueño como una buena película*⁷.

9. Referencias bibliográficas

- Alice in Wonderland* (*Alicia en el País de las Maravillas*, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske), EEUU: Walt Disney Productions, 1951.
- BETTELHEIM, B. (1975-1976): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* [Traducción de Silvia Furió], 1994, Barcelona, Drakintos.
- FREUD, S (1938): *Esquema del psicoanálisis y otros escritos de doctrina psicoanalítica* [Traducción de Luis López Ballesteros y de Torres y Ramón Rey Ardid], 2012, Madrid, Alianza Editorial, S. A.

⁶ GONZÁLEZ REQUENA, J. (2014): *La construcción de la subjetividad entre el cuerpo y la cultura*, Seminario impartido en la Maestría en Estudios Culturales Pontificia Universidad Católica del Perú.

⁷ GONZÁLEZ REQUENA, J. (2015/2016): *Edipo II. Del odio a la promesa*, Seminario Psicoanálisis y Análisis Textual.

- GONZÁLEZ REQUENA, J. (2006): *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, 2012, Valladolid, Castilla Ediciones.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (2014): *La construcción de la subjetividad entre el cuerpo y la cultura*, Seminario impartido en la Maestría en Estudios Culturales-Pontificia Universidad Católica del Perú.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (2015/2016): *Edipo II. Del odio a la promesa*, Seminario Psicoanálisis y Análisis Textual.
- CARROLL, L. (1865) *Alicia en el País de las Maravillas* [Traducción de Luis Maristany], 2005, Barcelona, Editorial Vicens.

GUY MADDIN Y EL FIN DEL CINE: DONDE HABITAN LOS MONSTRUOS

Raúl Hernández Garrido

raul@hernandezgarrido.com

Resumen:

Desde 1985 Guy Maddin ha creado, a través de 13 largometrajes y casi 40 cortometrajes, una filmografía ejemplar en la que, cruzando técnicas propias de los filmes silentes y de cinematografías primitivas con una temática muy personal, convulsiona los modos de la narración y representación y propone una singular reescritura de la historia del cine.

Palabras clave

Cine silente. Cine postclásico. Vanguardia. Deconstrucción. Simulacro.

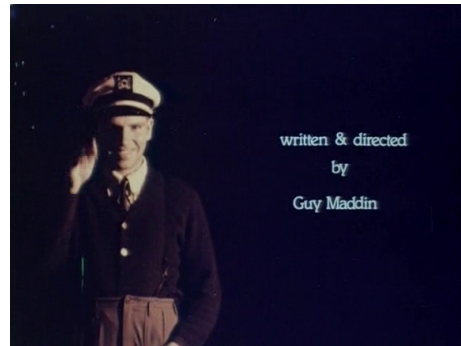
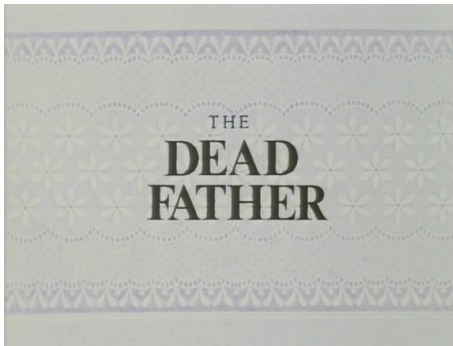
Abstract:

From 1985 Guy Maddin has created through 13 feature films and almost 40 short films an exemplary filmography in which he had interwaved silent and primitive films crafts with very personal themes, convulsing modes of narration and representation and proposing a singular rewriting of the history of cinema.

Keywords

Silent cinema. Postclassical cinema. Avantgarde creation. Deconstruction. Simulacrum.

Anclándose en un ya moribundo siglo XX, es en 1985 cuando la muy particular filmografía del canadiense Guy Maddin, tan desigual como fascinante, arranca. Para comprender mejor su obra deberíamos volver la mirada a algunos años antes, cuando Maddin, a través de las series documentales de Kevin Brownlow (*Hollywood*, 1980) descubre y empieza a ver películas silentes y a sentirse fascinado por su variedad de formas de expresión. Su primera película, de forma ejemplar, se llama *The Dead Father*, el padre muerto.



The Dead Father (Guy Maddin, 1985)

Junto a la figura del Padre, muerto y sin embargo presente, molesto y penoso, autoritario pero no sujeto a una Ley, muchas veces competidor o estúpido adversario del protagonista, otras convertido en un zombi sin voluntad, la personalidad fuerte de la Madre dominará su filmografía. Una madre omnipotente y omnipresente, que en su caracterización despótica llega a ser situada en la toponimia del cine de Maddin en lugares elevados, controlando todas las acciones de los protagonistas. Por ejemplo, la madre de *Brand upon the Brain*, comandando un inconcebible faro-observatorio y amplificando su voz con un mecanismo pretecnológico con el que encadena sus hijos, siempre vigilados por su ojo amplificado por el gran telescopio. O en *My Winnipeg*, convertida en un gigante que asimila el tren en el que vieja el protagonista, trasunto de Guy Maddin, a un tren de juguete, y a él mismo a un muñeco.



My Winnipeg (Guy Maddin, 2007)



Brand Upon the Brain! (Guy Maddin, 2006)

Se desarrolla así una fascinante filmografía, en la que en sus comienzos el desconocimiento de los métodos de filmación profesional le lleva a una forma de rodaje muy personal: para Maddin, tan importante como la dirección del actor, es la manera en que él personalmente modifica el encuadre cámara en mano, utiliza formatos domésticos de 8 mm y 16 mm y técnicas de iluminación y tomas de sonido no profesionales. Esto le da a sus películas un aire de amateurismo, lo cual será una constante en su obra. Un supuesto amateurismo que choca con la profesionalidad estándar del cine y que en el transcurso de su filmografía ya no se justifica sólo por la falta de pericia técnica, ni mucho menos por dejadez a la hora de rodar, sino que se convertirá en una búsqueda estética, recordándonos las palabras de Noël Burch sobre el cine primitivo estadounidense:

«Si alguna vez pudo calificarse a un cine de primitivo, en el sentido de tosco, grosero, fue ciertamente el de Estados Unidos antes en 1906: puede decirse que en el interior de las "reglas del juego" primitivas, la trivialidad, la chateza visual, la torpeza de la composición y, en general, lo que el ojo moderno percibe sólo como una absoluta fealdad, es una regla casi absoluta.»

(Burch: 126.)

Quedan muy definidas desde sus primeras películas las características que conforman su muy personal escritura, con un esfuerzo marcado para recalcar sus rasgos, rodando de forma convulsiva y produciendo cortometrajes cuando le es inaccesible afrontar el largometraje. Maddin se encierra en Winnipeg, en la provincia canadiense de Manitoba, en la que ambienta algunas de sus películas de forma explícita, y a la que dedica un peculiar y muy subjetivo documental cruzado por la autoficción, *My Winnipeg*. Pese a un primer rechazo por el Festival de Toronto de su primera película, argumentado su ausencia de calidad comercial al no encajar con los modelos de producción actualmente admitidos ni siquiera por el cine independiente, sus filmes llegan sin embargo con el tiempo a ser reconocidos y presentados en diversos festivales. En 2003 con *The Saddest Music in the World* (guion original previo de Kazuo Ishiguro, participación de Isabella Rossellini y María Medeiros) parece recibir el respaldo de las *majors* (MGM, aunque limitado a un presupuesto de sólo 2 millones de dólares). Sin embargo, tras esto su forma de trabajo se ha restringido a moverse en producciones muy ajustadas, financiadas a través de subvenciones o encargos de instituciones como la Canadian TV o la National Board of Canada.

Su carrera persigue un triple objetivo:

- en lo **formal**, una escritura que se reconozca como propia y singular, reutilizando de forma muy personal modos de expresión del cine mudo y del primer sonoro.
- en lo **temático**, la parodia y entrecruzamiento de los géneros clásicos y la exploración sobre la base distorsionada del melodrama de las relaciones familiares, lo cual le lleva a sus obras a revestirse de un sesgo autobiográfico, incidiendo en la autoficción y el autoanálisis, pero con la distancia de lo grotesco.
- en lo **narrativo**, a través de ese grotesco, exagera las situaciones y crea líneas de conexión narrativas fuera de una lógica instituida: el absurdo, como forma de construcción, recrea nuevas formas de relación causa-efecto. Un absurdo que suele estar entre lo naif y lo perverso.

Él mismo, en el 2000, quizá animado por el éxito de su cortometraje *The Heart of the World*, hace un esquizoide y diferido ejercicio de crítica de este corto y sus cuatro primeras largometrajes, afirmando del primero de estos, *Tales from the Gimli Hospital* (1982):

«He mixes black-and-white with toned sequences, mime with talking, locked-down expositional tableaux with bumpily fluid musical numbers. His moral sensibility is strictly precode. His mono soundtrack drones and hums out a comfy wool blanket of ambience—the viewer can sense his own mother tucking him in beneath a sweetly decaying quilt. The director eschews sharp focus in favour of oneiric portraiture and dismisses the literal mindendness of continuity as inimical to dreaming. He seems always careful to throw the picture together carelessly, with the delirious glee of a finger-painting preschooler.»

«(Él mezcla el blanco y negro con secuencias colorizadas, la mímica con el diálogo, los cuadros vivientes estáticos con números musicales atropelladamente movidos. Su sensibilidad moral estrictamente se enmarca en lo precodificado. Sus bandas sonoras monofónicas compuestas por sonnetes y tarareos se empastan con la sensación de una acogedora manta de lana —el espectador puede sentirse acostado por su madre bajo una colcha dulcemente raída. El director evita lo concreto prefiriendo el retrato onírico y descarta la inconsciencia literal de la continuidad como algo hostil al sueño. Parece que siempre tiene cuidado de unir imágenes descuidadamente, con el delirio alegre de un niño en edad preescolar.)»

(Maddin: 92)

Merece la pena detenernos pormenorizadamente en las características de su obra, como hemos dicho antes, reaparecen con contumacia en todas sus películas:

Como principales **temáticas**:

- las ya comentadas, ligadas a las figuras materna y paterna (la madre, vigilante, omnipresente, omnipotente; el padre, convertido en un objeto de uso de la madre, en competidor incestuoso —ya por la madre o por la amada-, o finalmente, en muerto viviente.)

- la enfermedad. Una enfermedad crónica, ligada al deseo incestuoso, o a la imposibilidad de satisfacer ese deseo, paralizado por la presencia de la Virgen/Diosa (**Tales...**)
- la mutilación, respuesta muchas veces del deseo incestuoso, como desplazamiento de la castración (*Archangel*, *Careful*, *Cowards Bend the Knee*, *The Saddest Music in the World*, *Brand Upon The Brain!*). Asociado muchas veces a su consecuencia fetichista, la prótesis (*Archangel*, *The Saddest Music in the World*.)



La enfermedad: *Tales from the Gimli Hospital* (Guy Maddin, 1988)



La mutilación: *Careful* (Guy Maddin, 1992) / *Cowards Bend the Knee* (Guy Maddin, 2003)



La prótesis: *Archangel* (Guy Maddin, 1992) / *The Saddest Music in the World* (Guy Maddin, 2003)

- el entorno familiar, viciado y confuso, en el que el incesto cierra una y otra vez más el círculo de la angustia.
- la confusión sexual, que erotiza de forma ambigua todo el espacio.
- la amnesia, la imposibilidad de reconocer lo próximo, lo parental. Lo cuál lleva a la ausencia de compromiso, de implicación con la mujer, con el hijo, con la descendencia.
- ligado a la amnesia, el sonambulismo o la falta de sueño. Ligadas a esto, el vampirismo, el canibalismo, el nosferatu: el zombi.

Formalmente, el cine de Maddin recusa el modo de representación clásico pero su escritura postclásica, más allá de la parodia, se plantea como una operación sistemática de recreación de modos de representación ligados a los primeros clásicos.

- Maddin trabaja con soportes de cine, principalmente 8 mm y 16 mm.
- somete sus películas a trabajos de reencuadre y ampliación, con lo que la textura y el grano forman parte del contenido del plano
- sus películas estilizan modos propios del cine mudo, y cuando existe sonido, éste está grabado de forma insuficiente: sonido monofónico, sin brillantez, de escasa calidad, muchas veces asíncrono con la imagen.
- trabaja con cámara en mano, seleccionando de una manera subjetiva lo que corta el encuadre, e iluminando de forma muy selectiva con pequeños focos dirigidos a los personajes en la escena.



Rodaje de *Dracula: Pages from a Virgin's Diary*
(Guy Maddin, 2002)

- la fotografía se ve modificada por la utilización de filtros, vaselinas aplicadas al objetivo y telas que texturizan aún más el plano (telas que en sus primeras películas eran parte del vestuario íntimo de su madre).
- Maddin se implica personalmente sobre el trabajo de los decorados, creando espacios oscuros, cerrados, agobiantes, no habitables. Espacios que nos recuerdan lo que Lotte Eisner escribía a propósito de *Caligari*:

«Ante la extraña exaltación que domina este decorado sintético de *Caligari*, recordemos una declaración de Edeschmid: "el expresionismo evoluciona en una excitación perpetua". Esa casa o ese pozo apenas esbozado en el ángulo de una callejuela parecen en efecto vibrar con una vida interior extraordinaria. "El carácter antediluviano de los instrumentos se aviva", dice Kurtz. Henos aquí ante lo patético inquietante que es creado, según Woringer, por la animación de lo inorgánico.»

(Eisner: 28)

Narrativamente, utiliza ese trabajo vintage sobre los cines pioneros para anular, reconstruir o deconstruir estructuras instituidas.

- los intertítulos están presentes en sus películas, coexistiendo tanto intertítulos narrativos, como dialógicos e incluso, ligados a lo extradiegético: presentación del personaje, con foto y nombre del actor mirando a un hipotético retratista.
- Junto a los intertítulos, Maddin incorpora también voces de narrador, del todo equiparables al comentarista de las proyecciones del cine mudo. En algunas películas llega a indicar la presencia de un comentarista físico, como en las proyecciones pioneras. En otras, el dividir la película en episodios y en **Cowards Bend the Knee** incluso el ver éstas de forma individual a través del ocular de una serie de kinetoscopios.
- Maddin procede una y otra vez a la revisitación de los géneros para subvertirlos mediante el cruce de códigos narrativos. Utiliza como base sobre todo el melodrama y concentra en él historias familiares. Los roles habituales son el de la madre, el padre, el hijo, la hermana, la novia, la amante.

«My childhood was a little bit grand guignol and horrifying and melodramatic, in the sense that it was very uninhibited. I define melodrama as truth uninhibited. It's the kind of truth we dream about. Rather than melodrama being exaggerated, it's actually uninhibited. And it's a big difference—people look down on exaggerations, but I think they should look up to the un-inhibitions.»

«(Mi infancia fue algo así como un grand guignol, horrible y melodramático, en el sentido de que fue muy desinhibida. Yo defino el melodrama como la verdad desinhibida. Es el tipo de verdad con la que soñamos. El melodrama en lugar de exagerar, es en realidad desinhibido. Y esta es una gran diferencia: las personas desprecian las exageraciones, pero creo que deberían reconsiderar las desinhibiciones.)»

(Battaglia)

- La falta de lógica se instituye desde el mismo relato vertebrador de la ficción. Por la acumulación de lo grotesco, que rompe cualquier verosimilitud. Por lo extraño de las reacciones de los personajes, que le hacen de forma absurda y con acciones que se salen de cualquier comportamiento coherente. No existen relaciones directas entre causa y efecto. Sentimos que están mediatizadas con el peso de una codificación cuya clave no se nos proporciona. Una clave que los personajes parecen buscar, inútilmente, al tiempo que viven los hechos que conforman el relato.
- No se renuncia, sin embargo, al propósito narrativo. Hay un esfuerzo considerable por contar, de principio a final. De hecho, la figura del metanarrador aparece frecuentemente en sus películas. El comentarista personal de *Brand Upon the Brain!* o en *Tales of Gimli Hospital* la abuela cuenta a los niños la historia que veremos. Aparte de la marca diegética que suponen los intertítulos.

Para el desarrollo (de *Archangel*) Maddin tenía pensados una serie de recursos puramente narrativos: intertítulos + mímica + diálogos + voz en off. Buscaba, más allá del contenido visual que veremos en un instante, la referencia constante de la transición del mudo al sonoro, los años del goat-glanding y de los primeros part-talkies. (...) Sin embargo, la narración de Maddin estará por completo alejada de la sencillez de algunos de estos modelos más “clásicos”, desviándose decididamente por la vía surreal (más cercana a Buñuel por lo tanto) que a pesar de contar con una estructura de nuevo circular, no ayuda a la comprensión inmediata de todos y cada uno de los sucesos contados. La amnesia reinante provocará tanto la desorientación como una serie de reacciones que impulsan sin remedio a salir de situación. Esta ausencia de memoria y la dificultad para establecer identificaciones primarias y empatía, supone uno de los motivos fundamentales de la historia que encuentra correspondencia en el desasosiego, la confusión y el despiste de cualquier público en espera de una narración convencional: «El tema de la amnesia traspasa la pantalla y se instala entre el público como si fuera un opiáceo (*Maddin*)» (Amaba: 23-24)

Las maniobras de Maddin, conscientes en todo momento de su efecto, no son una operación de homenaje ni un juego postmoderno de emulación. Se separan claramente de pastiches, nacidos bajo su sombra y amparados por la seguridad del respaldo comercial (*The Artist* y *Blancanieves*). Maddin no hace películas simplemente imitando al cine mudo. Es un cineasta preocupado de crear una temática acotada y muy determinada, y de expresarse de forma muy personal y definida película tras película. La operación de Maddin es una auténtica sustitución de la historia del cine, en que lo que se juega es la anulación del M. R. I. o modelo clásico de representación y su sustitución por un nuevo modelo en el que la narratividad se ha alterado completamente en un relato desestructurado y deformado por una subjetividad, la de Maddin, o (como sospecho) una subjetividad falsa, una invención, que quiere así refrendar desde una posición de autoría personal su operación de sustitución del cine clásico. Incluso, en las tres películas centrales de su filmografía, llamadas significativamente *Me Trilogy*, el protagonista de las tres se llama Guy Maddin y, sobre todo en *My Winnipeg*, el juego autobiográfico está muy presente.

«Cowards Bend the Knee (*Guy Maddin, Canadá, 2003*), Brand upon the Brain! (*Guy Maddin, Canadá / EUA, 2006*) y sobre todo el documental *My Winnipeg* (*Guy Maddin, Canadá, 2007*) (...) forman una trilogía autobiográfica, que el propio Maddin define como “Me Trilogy” (*Halfyard: 2007*), en la que se repiten una serie de constantes. En primer lugar, las tres son dramas familiares paródicos protagonizados por un trasunto ficcional del autor, llamado también Guy Maddin, pero interpretado por diferentes actores. Después, la caracterización de las figuras materna y paterna sería prácticamente la misma a lo largo de toda la trilogía: la madre siempre ocupa una posición dominante mientras que el padre permanece ausente la mayor parte del metraje, trabajando o, directamente, muerto. *Cowards Bend the Knee* y *My Winnipeg* comparten además una dicotomía entre el espacio femenino, asociado al hogar y, más en concreto, al salón de belleza que regentaba la madre (real) de Maddin; y el espacio masculino, identificado con

el estadio de hockey en donde jugaban los equipos para los que el padre (real) de Maddin trabajada de forma voluntaria. Por último, estas películas siempre incluyen una turbia dimensión sexual que se remite en varias ocasiones a episodios traumáticos de la infancia o de la adolescencia.

La carga autobiográfica de la “*Me Trilogy*” parece, en general, mucho más asociada al mundo ficticio del cineasta que a los episodios auténticos de su pasado, de manera que difícilmente podríamos considerar a Maddin como un cineasta autobiográfico, sino sólo vagamente, y siempre a partir de *My Winnipeg*, como un cineasta en primera persona que practica la “autoficción”.»

(Villamea Álvarez)

En este documental Maddin descubre todas sus cartas. Le encargan hacer un documental sobre Winnipeg, pero él vuelve a su ciudad para alquilar por un mes la casa familiar y reconstruir allí, con actores, lo que fue su grupo familiar, incluyéndole a él. Pero, afirma Maddin en la narración en off locutada en primera persona, que su madre se negó a ser sustituida por una actriz, cosa no cierta, ya que la que interviene en este papel es Anne Savage, actriz cuya película más famosa es *Detour / Con las horas contadas* de Eggar G. Ulmer (1949). Una actriz interpreta (una madre que no quiere que una actriz la sustituya en la película). Precisamente, la película comienza con Anne Savage, en un primer plano, no cerrado por ningún contracampo visual, excepto por una voz en off que sí configura un contracampo heterodiegético, en el cual Maddin, como director, le indica cómo interpretar a la madre. Poco después, tras un viaje alucinatorio atravesando Winnipeg, con un Maddin/actor dormido, cercado por una gigantesca madre, llegaremos a la escena ensayada, en la que la madre recrimina a su hija que el golpe que tiene en su coche por el impacto de un ciervo responde a que su hija (el pelaje del ciervo muerto en el coche es un indicio del sexo de la muchacha) ha tenido relaciones sexuales dentro del coche con un desconocido. Cosa que la hermana de Maddin no niega. La mano de Maddin en la reconstrucción nos habla de un deseo no consumado. O de una posición de voyeur frente a la sexualidad de la hermana, reprimida por la madre. En *Brand Upon the Brain!* se daba de hecho una transferencia entre la joven detective, amada por Maddin/niño, que en cierto momento desaparece del campo de visión de Maddin-personaje para travestirse como el hermano de la amada. Desde esa posición sexual de ambigüedad, ella seduce a la hermana de Maddin (hermana que recibe constantes y agrios reproches por parte de la madre por llevar el pelo mal peinado, para ésta signo de haber tenido relaciones sexuales). La travestida seduce a la hermana de Maddin y ella le corresponde. El momento monstruoso, el punto de ignición de quizá la filmografía completa de Maddin, es la sustitución del binomio indiferenciado (madre-padre) por el de (hermana-amada que no le corresponde). Algo que deja a Maddin en una situación de distancia, de exclusión. En ese punto, y no en simplemente la literalidad presente de una madre que sobredetermina a su hijo, es donde creo que se encuentra la posición de Maddin, y su lugar, que es, como se ve en *Keyhole*, el de un espectador atado y amordazado en un mundo lleno de fantasmas y en el que el padre, subsumido por la amnesia, le ignora.



Keyhole (Guy Maddin, 2011)

«You also convert real memories, whatever that means, into film versions of those memories. Because by the time you've finished the project you can't remember the real memories anymore, you just remember the film versions of them. And then if the film failed you have distaste for them. So I don't think about that stuff anymore. I am no longer haunted by my dead father. I am no longer haunted by childhood home. There's so many things I've cured myself of without realising and now when I'm embark on a project I know I'm going to cure myself of it.»

«(También conviertes recuerdos reales, sea lo que sea que eso signifique, en versiones cinematográficas de esos recuerdos. Porque cuando terminaste el proyecto ya no puedes recordar los recuerdos reales, solo recuerdas las versiones cinematográficas de los mismos. Y luego, si la película falla, te disgustan. Por eso, yo no me planteo nada de esto. Ya no me obsesiono por mi padre muerto. Ya no obsesiono por el hogar de mi infancia. Hay muchas cosas de las que me he purgado sin darme cuenta y ahora, cuando me embarque en un proyecto, sé que me curaré de todo ello.)»

(O'Brian)

Las películas de Maddin son a un mismo tiempo palimpsesto de un texto en construcción continua y de una escritura olvidada. Son textos fósiles. Como en un fósil, se ha sometido al cine del cual proceden a un proceso de presión y de altas temperaturas, de humedad, por el cual sus materiales originales, orgánicos, han sido sustituidos por materiales extraños. En este caso, con los materiales personales de la vida de Maddin o, como apunté arriba, con la impostura de estos materiales. Elementos demasiado obvios, que un vistazo más atento dejan en evidencia. La madre no es sino una pantalla, una excusa. La diosa está omnipresente en el cine de Maddin, y el padre entra en competencia por su posesión. Una diosa que se materializa en una madre-hermana, amada que finalmente es indiferente. La posibilidad de esa hermana por tomar el lugar de la madre es lo que deja a Maddin como ser-dentro-del-texto, aunque

ser-fuera-de juego, en un territorio de amnesia o de indefinición sexual. Y lo que se juega es la sustitución de esas figuras paterna y materna que una y otra vez descartan y desubican a Maddin.

«I'm an obsessive, I know. But it's like I don't believe in ghosts unless I'm holding a camera, or engaged in a project. Then ghosts are handy things and I believe in them as story elements. It's the same thing with fetishes, I guess. I find myself only believing in them when I'm holding camera.»

«(Soy un obsesivo, lo sé. Pero es como si no creyera en fantasmas a menos que esté sosteniendo una cámara o participando en un proyecto. Entonces los fantasmas son útiles y creo en ellos como elementos de la historia. Es lo mismo con los fetiches, supongo. Sólo creo en ellos cuando estoy sosteniendo la cámara.)»

(Myers)

En esa actitud, la del espectador inmovilizado, o la del cineasta con su pequeña cámara en mano ante la escena que se da ante él, Maddin se enfrenta a su deseo: el fetiche del cine, que ocupa el lugar de la diosa y que al mismo tiempo contiene la imagen y el misterio de la diosa. La diosa que ha abandonado este mundo, que sólo se puede encontrar en el mundo reconstruido por la pantalla.

«Scope: That was the story I was specifically referring to in terms of forgetting where the narrative has taken you.

Maddin: Maybe it's like that Nabokov character in Despair who can only get sexual pleasure by watching himself have sex, so he has to remove himself from his own body, but the pleasure is heightened if he's watching himself in a mirror, around a corner. The further away... So in a corridor he has to turn a door at a certain angle to see his reflection from as far away as possible...»

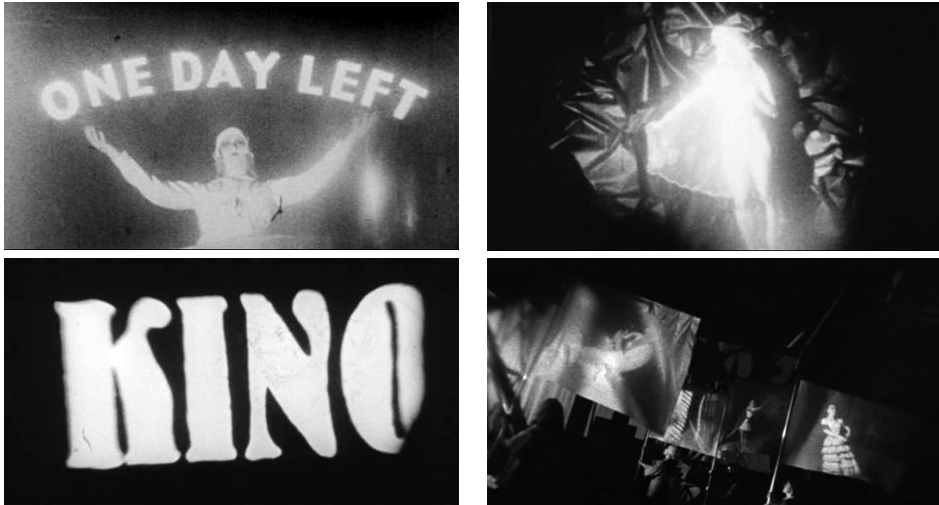
«(Scope: Ésa era la historia a la que me refería específicamente en términos de olvidar dónde te llevó la narración.

Maddin: Tal vez es como el personaje de Nabokov en Desesperación, que sólo puede obtener placer sexual al verse a sí mismo teniendo relaciones sexuales, por lo que debe alejarse de su propio cuerpo, pero el placer es mayor si se mira en un espejo, en una esquina. Cuanto más lejos... Entonces en un corredor tiene que girar una puerta en cierto ángulo para ver su reflejo desde lo más lejos posible ...»)»

(Peranson)

De ahí, esa fusión del cine con la historia familiar, esa reconstrucción incompleta que nunca nos devuelven una película cerrada, sino algo abierto, inacabado, imposible de ser considerado de forma total y coherente como algo aislado. Este itinerario precario hacia un final del cine se puebla de monstruos. Los debidos al incesto, a la indefinición sexual, que cristalizan en la amnesia, el sonambulismo, la mutilación. Pero lo que queda es el fantasma que no quiere desaparecer, el ser que no tienen voluntad sobre sus acciones frente a la diosa que domina todo. Aquello que retorna en la pesadilla. Y el cine se convierte en un fetiche de esa diosa, que a un tiempo la contie-

ne y es encarnación de sí misma. Transformación que se da de forma literal en el personaje de la heroína de *The Heart of the World*, aclamada por la multitud como la María de *Metroplis*, y que sin decidirse por ninguno de sus dos pretendientes, hermanos y rivales, y siendo seducida por la sucia figura paterna de un capitalista, acaba sacrificándose acudiendo al corazón moribundo de la Tierra y fundiéndose con él para encarnarse en un plétórico KINO que se reproduce en banderas ondeantes sostenidas por nuevas y repetidas diosas.

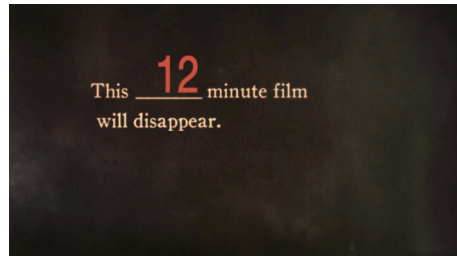


The Heart of the World (Guy Maddin, 2000)

Dos apuntes sobre las últimas experiencias de Maddin. *Seances* (Invocaciones, codirigida con Evan Johnson), es una experiencia filmica en la que cada sección se rodaba en un día, abierto al público, convirtiendo el rodaje en espectáculo, o en una obscena ostentación, o en un rito cuyo sentido hace tiempo que se perdió. De hecho, cada sección, cada "sesión", se basa en reconstruir obras olvidadas, pérdidas o proyectos no rodados de clásicos, como Alice Guy, Dvozhenko, Vigo, Murnau, Hitchcock, Mizoguchi, Naruse... *Seances*, sesiones, se refiere pues a sesiones de espiritismo. Con forma de una peculiar instalación, en cada día se convocaba uno de estos filmes perdidos (18 sesiones/películas en el Centre Pompidour de París en 2012 y luego, repitiendo la experiencia, 12 sesiones/películas en el Phi Centre de Montreal).

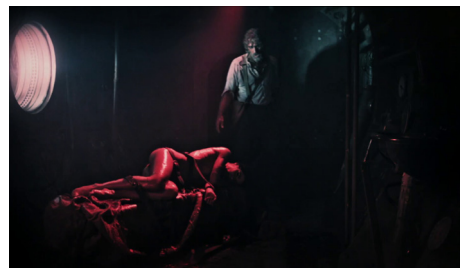
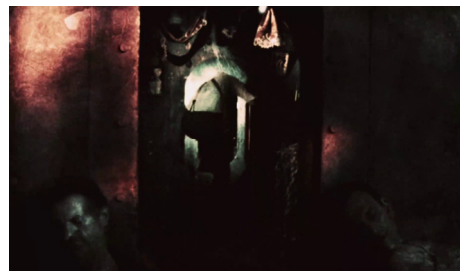
Formalmente, en esta experiencia audiovisual Maddin redefine las ampliaciones que revelaban la textura cinematográfica por video digital posproducido. Los efectos de morphing deforman las figuras dentro del fotograma, convirtiendo éstas en fastagorías cinematográficas. Con ello, ya no tenemos simplemente un velamiento de la forma dentro del encuadre, sino una alteración en ésta, que llega a revolverse, deformarse, estar a punto de romper de forma obscena la clausura de los cuerpos en la anulación de la contención de la figura y su separación contra el fondo.

Aparte de esta invocación a filmes perdidos, de esta recuperación fantasmagórica, la forma en que se ofrece *Seances* a través de internet (<http://seances.nfb.ca/>) devuelve las películas rescatadas al olvido al tiempo que las hacen desaparecer. Compuesta por pequeños segmentos narrativos, un algoritmo elige una combinación de estos al elegir por parte del consumidor un título al azar, y advierte en su principio que ese film de X minutos (12, 14, 18...) "nunca más volverá a ser visto". Armada esta combinatoria y asignada a ese un título, y anulando otras posibles combinaciones, el pequeño filme creado para la ocasión y visto a través del streaming desaparece y es listado en una lista de bajas, como pieza muerta.



Una de las infinitas visiones de *Seances*
(Guy Maddin, 2016)

Parte del trabajo de *Seances* se integra en el largometraje *The Forbidden Room*, donde se acumulan los sinsentidos narrativos, los espacios heterogéneos y se acumulan las situaciones sin crear una trama, aunque unificadas finalmente con un objetivo: llegar a la habitación prohibida del capitán. Que no es dónde se guarda a la madre (que en la narración se muestra como una simple tapadera, como literalmente, una silueta de cartón), sino donde finalmente retorna la mujer buscada a lo largo de la película y secuestrada por la figura paterna.



The Forbidden Room (Guy Maddin, 2015)

Y destacar su otro trabajo sobre el metraje encontrado, *The Green Fog*, reconstrucción anodina del *Vértigo* de Hitchcock hecha a partir de trozos encontrados en series de TV y películas de serie B.



The Green Fog (Guy Maddin, 2017)

La operación de fosilización y sustitución llevada por Maddin no tiene así límites ni fin, incluyendo sus propias películas, que acaban siendo afectadas por ese mecanismo implacable. Guy Maddin a través de su repaso por la historia del cine nos lleva al final de éste, y para ser consecuente, su mismo cine acaba siendo fagocitado por sí mismo en una operación que no deja ningún otro rastro tras de sí. Sólo los monstruos que los habitan.

Referencias bibliográficas

- AMABA, R. (2008): *Guy Maddin: viajero en el tiempo*. Santander: Shangri-La ediciones. También disponible en <http://www.kinodelirio.com>. Consultado 1 octubre 2017.
- BATTAGLIA, A. : «Guy Maddin», *AV/FILM*, 7/5/17
<https://film.avclub.com/guy-maddin-1798211430> Consultado el 4/1/18
- BURCH, N. (1991): *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- EISNER, L. H. (1988). *La pantalla demoniaca*. Madrid: Cátedra.
- MADDIN, G. (2003): «Very Lush and Full of Ostriches», *From the Atelier Tovar: Selected Writings*. Toronto: Coach House Books.
- MYERS, E. (2015): «Sundance Interview: Guy Maddin», Film Comment.
<https://www.filmcomment.com/blog/sundance-interview-guy-maddin/>
 Consultado el 1/10/2017

- O'BRIAN, C. (18/12/2015): «*Forbidden Rooms: Director Guy Maddin Interviewed*», TheQuietus.com
<http://thequietus.com/articles/19462-guy-maddin-interview> Consultado el 2/2/2018.
- PERANSON, M. (2015): «Lost in the Funhouse: A Conversation with Guy Maddin and Evan Johnson on The Forbidden Room and Other Stories», *Cinema Scope*, 62.
<http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/lost-funhouse-conversation-guy-maddin-evan-johnson-forbidden-room-stories/>
Consultado el 4/1/2018.
- VILLARMEA ÁLVAREZ, I.: «Primera persona cinematográfica y autoficción. La construcción de una falsa autobiografía urbana en **My Winnipeg**, de Guy Maddin», *Actas del VI Congreso de Análisis Textual. Madrid, Trama y fondo*.
<http://www.tramayfondo.com/actividades/congreso-VI/actas/ivanvillarmeaa.html>
Consultado el 2/1/2018.

EL MARCO DEL ANÁLISIS TRANSACCIONAL APLICADO AL MUNDO DEL CINE

Francisco J. Herranz Fernández

Universidad Carlos III de Madrid
frherran@hum.uc3m.es

Resumen:

Aplicando los conceptos fundamentales del Análisis Transaccional, se analiza la película de intriga *Michael Clayton* (*Michael Clayton*, Tom Gilroy). EEUU: Warner Bros, 2007. El protagonista, que da título al largometraje, es un abogado de Nueva York, inmerso en el escándalo de una empresa multinacional dedicada a la biotecnología, acusada de haber utilizado un herbicida potencialmente cancerígeno. El estudio sirve para aplicar al mundo del cine el enorme marco teórico diseñado por el psiquiatra Eric Berne para intentar desentrañar el comportamiento humano. En concreto, para escribir guiones de cine basándose en los principios del Análisis Transaccional.

Palabras clave: Análisis Transaccional, Negociación, Técnicas de Presión, Relaciones Interpersonales, Guion de Vida.

1. - INTRODUCCIÓN

El protagonista indiscutible de esta película de corrupción e intriga es Michael Clayton, un abogado del importante y prestigioso bufete Kenner, Bach, and Ledeen que tiene su sede en la ciudad de Nueva York. Michael, que hizo carrera como ayudante del fiscal, ha terminado convirtiéndose en una especie de apagafuegos a quien recurre su empresa en casos comprometidos. En resumen, oculta los trapos sucios de los clientes. Michael está divorciado y tiene un hijo, Henry, y una familia de policías, fundamental en el relato, que viven en el popular barrio neoyorquino de Queens, donde él se crió.

2. - ANÁLISIS TRANSACCIONAL

A lo largo del filme vemos cómo Michael activa los tres estados del Ego del sistema del Análisis Transaccional. Michael actúa, dependiendo de quién sea su interlocutor, de la situación que debe encarar o definitivamente de su estado anímico. Así es Padre con Henry, al que no atiende como debiera, pues está abrumado por sus problemas personales y profesionales; es Niño con su amigo y también abogado desequilibrado Arthur, cuando intenta convencerle por teléfono para que deponga su comprometida actitud; y es Adulto en sus relaciones laborales con su jefe y al zanjar la crisis que da pie al nudo argumental. Pero Michael también establece varios tipos de transacciones asimétricas complementarias y cruzadas, y sufre las transacciones ulteriores angulares de otros personajes, concretamente de su jefe Marty.

La relación entre Henry y Michael es la típica Niño-Padre de admiración, un sentimiento que se hace evidente desde que comienza la cinta. Henry vive con su madre y el marido de ésta y no mantiene con ellos una relación fácil. El chaval sonrío cuando ve a su padre que le espera leyendo el periódico y apoyado en el Mercedes. Le cuenta el último libro que está leyendo...

Poco antes, hemos visto a Michael entrar en acción. Ha ido a casa del cliente, el señor Greer, que se comporta de una forma abiertamente insolente, en una transacción cruzada punzante. Michael no pierde los nervios. Es su trabajo. Y actúa con profesionalidad, aunque con cierto fastidio ante esa actitud. El diálogo entre Michael y el señor Greer es una muestra de transacción complementaria Adulto-Niño de consejo y enseñanza. Greer se defiende con argumentos ridículos. Él no se siente el responsable, la culpa es del trazado y las luces de la carretera; se comporta como un Niño Rebelde.

Michael, al que le gusta mucho jugar a las cartas, debe afrontar unos tremendos problemas económicos. El restaurante de su hermano Timmy ha tenido que cerrar, están subastando el material de la cocina y del comedor y él va a asumir la deuda, nada menos que 75. 000 dólares, que tiene que pagar a gente sin escrúpulos. Cuando se entrevista brevemente con el intermediario de los prestamistas, nuestro protagonista asume una relación Adulto-Adulto de respeto. La misma que mantienen entre sí los dos sicarios profesionales que le van a colocar una bomba dentro de su vehículo y que ya han perpetrado poco antes un sofisticado asesinato.

El trabajo más difícil de la carrera de Michael está a punto de comenzar. Un colega y amigo suyo, Arthur, tiene un arrebato de locura en mitad de un pleito que implica a la empresa U-North que precisamente asesoran, una firma de productos agrícolas que tiene 70. 000 empleados y opera en 62 países. U-North se enfrenta a una demanda colectiva por contaminación medioambiental y por los presuntos daños causados por un herbicida en la salud de la población local. Michael llega a Milwaukee y rescata a Arthur de la cárcel y éste se disculpa por su comportamiento. No es para menos, porque se ha desnudado delante de una persona que prestaba declaración. Entre ambos se crea una transacción cruzada quejumbrosa que deriva en exasperante. Hay mucha complicidad.

Michael debe reconducir a un abogado maniaco-depresivo que ya no está dispuesto a seguir defendiendo a una multinacional que contamina el agua de Milwaukee con un agente presuntamente cancerígeno, matando decenas de personas, entre ellas los padres de Anna Kysersun, quien precisamente estaba prestando declaración cuando Arthur se desnudó. Arthur se siente ante ella como un Padre Protector, a quien dice “te quiero mucho” y “voy a ayudarte”, mientras que quita la camisa abriendo los brazos y haciendo gestos de afecto y acogida. Así se lo explica Arthur a Michael en la cárcel lo que siente por la joven afectada:

Michael procura minimizar los daños colaterales, pero Arthur escapa de su habitación de hotel, lo que genera un gravísimo problema a la multinacional biotecnológica, y más concretamente a su consejera legal, la ambiciosa Karen, volcada y saturada por el trabajo, amiga del presidente de la empresa, Don. Karen no conoce a Michael y pide informes de él. Se encuentran en un bar. Ella se muestra fría, cortante, agresiva, amenazante; él, por el contrario, adopta una postura conciliadora, intentando justificar el comportamiento errático de su amigo y hasta recurre al sentido del humor. La reunión, en plan Padre Crítico (ella) – Adulto (él), termina evidentemente mal.

Arthur habla por teléfono con Henry, el hijo de Michael, que ha llamado a su padre y se establece entre ellos una relación Niño-Niño basada en la intimidad, la complicidad y la comprensión. Hablan precisamente del libro del pasaje anterior, que tanto ha impresionado al crío, pero que no ha capturado la atención de Michael. Arthur se siente vulnerable, está tumbado en la cama en una posición casi fetal y le atiende por completo; Henry le está contando el argumento de un libro y eso encaja precisamente con las ideas que le rondan por la cabeza. Arthur está tramando un plan...

El caso se complica cuando Karen encuentra en el maletín de Arthur un documento confidencial de U-North que advierte de que el uso de una sustancia incolora e insípida puede provocar daños en los humanos. El documento está firmado por Don, el presidente de la multinacional. Karen le cuenta estos detalles a Marty Bach, el superior de Michael.

Marty, el jefe de Michael, es el arquetipo del hipócrita multilateral, especialista en transacciones ulteriores angulares. Ahora está especialmente intranquilo porque la firma que preside está inmersa en un proceso de fusión con una empresa británica que se lleva con discreción. Para el astuto Marty, todo es fingimiento, pose, traición; su máxima bien podría ser el fin justifica los medios. Su hipocresía le convierte en un ser cruel e implacable, incluso lo es ante el fiel y ahora debilitado Michael, quien llega sumiso hasta su mansión para pedirle un préstamo. Marty le hiere porque cree que ese dinero es para pagar deudas del póker. La tensa conversación atraviesa una fase en la que Marty asume el papel de Padre Crítico, cuando piensa que Michael le pide el dinero a cambio de que arregle el desaguado que ha ocasionado Arthur.

Nuestro héroe está casi desesperado. Le han dado un ultimátum los prestamistas, no ha conseguido mucho de su jefe y no sabe nada del paradero de Arthur. Lleva a Henry en el coche, a quien ha prometido llevar al cine. El muchacho está molesto porque su padre no le presta ninguna atención. Michael pregunta a varias personas

por Arthur, a quien termina encontrando por simple casualidad en una callejuela. Le reprocha su comportamiento en una transacción cruzada exasperante llena de frustración y rabia. El Ego de Adulto de Michael choca con el de Niño Rebelde de Arthur, quien primero cede terreno, pero más tarde contrataca y desarbola a su interlocutor.

Arthur va a por todas. Se llama a su propio teléfono y deja grabado en el contestador automático, aun sabiendo que le están espiando, el contenido de un memorándum confidencial de U/North, redactado por una analista de laboratorio hace más de 20 años, que advierte de los efectos altamente tóxicos del uso de una sustancia inodora e insípida para los seres humanos y recuerda si estos documentos salieran a la luz, comprometerían su comercialización. Los dos sicarios detectan la magnitud de la filtración y contactan con Karen, a quien le pasan un audio de la “confesión”. La consultora legal transpira casi presa de un ataque de ansiedad, desbordada por el inesperado rumbo que han tomado los acontecimientos. Y toma una decisión trascendental y rotunda: hay que eliminar a Arthur. Ella lo piensa, pero no se atreve a verbalizarlo. La conversación entre Karen y el sicario está llena de silencios y eufemismos muy elocuentes. Es una genuina interacción Adulto-Adulto ejecutiva y profesional. “¿Tiene que contener esto!”, dice ella, autorizándoles de forma implícita a cometer un crimen. “Tenemos algunas ideas”, responde críptico el hombre cuando ha entendido y confirmado el mensaje.

En el cumpleaños del patriarca Eddie Clayton descubrimos al hermano de Michael, Gene, que también es policía. Michael y él hablan del hermano escondido, Timmy, del miedo de los niños y de los suegros de éste, de su recaída en el alcoholismo, del antiguo vicio de Michael de apostar en garitos... Nuestro protagonista está irritado, pero decide quedarse una hora más en la celebración familiar. A la salida, junto con Henry, se encuentran con Timmy, que busca a Michael para pedirle perdón. Michael vuelve al papel de Padre Protector porque ve sufrir a su hijo por el destino de su tío, pero su carácter fluctúa con el Ego de Padre Crítico, que marca su comportamiento.

Mientras tanto, se produce el asesinato de Arthur. Los dos *killers*, que no dejan de interactuar entre ellos en plan Adulto-Adulto, preparan el escenario cuidadosamente planificado y ejecutado para que parezca un suicidio por sobredosis de medicamentos. Michael queda impactado por la noticia. Escucha al oficial de policía con los ojos brillantes por la emoción contenida. En el velatorio, tomando una copa con Marty, Michael muestra signos de culpabilidad, como un Niño Espontáneo que se pregunta las razones que llevaron a su amigo al suicidio: “¿Le apreté demasiado?”, se inquiera sin respuesta.

Pero nuestro protagonista deduce que Arthur ha sido asesinado, que no se ha suicidado y que tampoco ha sido un accidente. Lo averigua precisamente cuando llama a Anna a su hogar en Wisconsin y se entera a través de la hermana de ella que ha viajado hasta Nueva York, donde había quedado con Arthur para iniciar un contraataque contra la multinacional. En un posterior encuentro, Anna muestra su frustración a Michael a propósito de Arthur en una transacción Niño - Adulto. “Creí en él”,

afirma la chica, argumentando la razón por la que se subió al avión con un billete pagado por el abogado que hasta entonces había estado en contra de ella.

Michael penetra en el apartamento de Arthur, aunque está precintado por la policía. Busca pruebas. Allí encuentra el resguardo del encargo que ha hecho su amigo a una empresa de fotocopias. Ha hecho cientos de copias del informe secreto. Michael ha descubierto el pastel, pero los sicarios le persiguen implacablemente y ponen en aviso a Karen. Llega a la oficina, donde Marty le recibe nervioso: van a hacer público el acuerdo con los demandantes. Michael quiere acabar la conversación del día anterior. Marty, que hace gala de una impresionante hipocresía, le da un cheque de 80.000 dólares y un contrato blindado por tres años. Entra Barry, un compañero en el bufete de abogados, y él y Michael se ponen a discutir siguiendo el modelo de una transacción cruzada punzante, discusión que zanja Marty como Padre Crítico. “Es un capullo (se refiere a Barry), pero lo sabe”.

A Michael le colocan una bomba en el coche activada por control remoto, pero Michael se salva de milagro porque ha salido del vehículo en el preciso momento para contemplar unos caballos. Finge su muerte lanzando sus objetos personales dentro del Mercedes carbonizado y elabora su venganza. Acude a la sede de la multinacional U/North, donde Karen está explicando a los accionistas por qué deben apoyar un acuerdo con los demandantes. Michael surge como un fantasma que ha escapado de su propio asesinato. La chantajea. Quiere 10 millones de dólares por su silencio. Ella le rechaza, duda y finalmente acepta el trato. Pero la conversación está siendo grabada; entra la policía y detiene a todos. Todo ha sido una magistral transacción ulterior angular de Michael para que la inteligente, pero asustada Karen se delatara, aceptara el chantaje y descubriera todo el complot.

MICHAEL: ¿Cómo le ha ido allí dentro? ¿Pone los pelos de punta, eh? ¿Ha visto a Arthur? También está rondando por aquí. Estoy bromeando. Relájese. ¿Tiene uno de estos? Es un gran informe. Antiguo pero bueno. El corazón le va a mil por hora, ¿verdad?

KAREN: No sé qué cree que hace.

MICHAEL: ¿Qué cree que estoy haciendo?

KAREN: La demanda se ha acabado. Tenemos un acuerdo. Sea lo que sea eso, ya no importa a estas alturas.

MICHAEL: ¿Eso cree? Me habré equivocado. Creía que era una propuesta. No sabía que habían firmado todos esos cheques. ¡Vaya marrón! Tengo mil como éste. ¿Qué voy a hacer con ellos?

KAREN: Voy a llamar a Marty.

MICHAEL: Bien. Bien. Hágalo. Es un buen comienzo. Vamos a averiguar quién le dijo que Arthur llamaba a Anna Kysersun. Vamos a averiguar quién pinchaba los teléfonos.

KAREN: Aunque este informe sea auténtico, cosa que dudo mucho...

MICHAEL: Sé lo que hicisteis a Arthur.

KAREN: Está protegido. Pertenece a U/North.

MICHAEL: Sé que le matasteis.

KAREN: Respeta la confidencialidad entre abogado y cliente.

MICHAEL: Mire, por ahí no vamos bien, Karen. Para ser tan lista, parece muy perdida.

KAREN: Esta conversación se ha acabado.

MICHAEL: ¡A mí no se me mata, a mí se me compra! ¡Está tan ciega que no ve lo que soy! Soy la parte más fácil de su puñetero problema y ¿quiere matarme? ¿No sabe acaso quién soy? Soy un solucionador. Soy un cobrador. Me ocupo de todo desde amas de casa ladronas hasta congresistas gays... y ¿quiere matarme? ¿Qué necesita, Karen? Suéltelo. ¿Un permiso de armas? ¿Saber a quién van a citar en una investigación por compra de valores? Me vendí a Arthur por 80 de los grandes y un contrato y ¿quiere matarme?

KAREN: ¿Qué quiere?

MICHAEL: ¿Que qué quiero? Quiero más. Quiero dejar esto. Y con esto, lo quiero todo.

KAREN: ¿Hay una cifra?

MICHAEL: Diez es la cifra.

KAREN: ¿Diez? ¿Diez qué? ¿Diez millones? ¿Dónde cree que tengo 10 millones de dólares?

MICHAEL: ¿Sabe lo mejor de todo esto? ¿Lo ha leído hasta el final? ¿Ve quién lo firmó? Vamos a entrar y a preguntarle a Don Jeffries [el presidente de la compañía]... si quiere pasar el sombrero por una buena causa.

KAREN: Tendríamos que tener una conversación más larga... y tendríamos que celebrarla en otro lugar.

MICHAEL: ¿Dónde? ¿En mi coche? Ok. Voy a ponérselo fácil. Que sean cinco. Cinco y me olvido de Arthur.

KAREN: Cinco es más fácil. Sí, cinco es algo de lo que podríamos hablar.

MICHAEL: Bien. Y entonces los otros cinco para olvidarme de las 468 personas... que se cargaron con su herbicida mortal.

KAREN: Déjeme terminar la reunión. Hablaré con Don...

MICHAEL: ¡¿Le parece que estoy negociando?!

DON: ¿Karen?

KAREN: Un segundo... [A Don]

DON: ¿Va todo bien?

KAREN: Sí.

MICHAEL: Diez millones de dólares. Banco de mi elección. En un paraíso fiscal. Inmediatamente.

KAREN: Sí.

MICHAEL: ¡Dígalo!

KAREN: Diez millones de dólares, su cuenta, en el momento que termine este encuentro.

DON: ¡Karen! Todo el mundo está esperando.

KAREN: Ya voy, Don. Tenemos un trato.

MICHAEL: Está bien jodida.

KAREN: ¡¿Qué?!

MICHAEL: Está bien jodida.

KAREN: ¿Qué quiere decir?

MICHAEL: A ver si lo adivina.

DON: ¿Hay un problema?

KAREN: No entiendo.

MICHAEL: Le hare una foto ya que estamos.

KAREN: ¿No quiere el dinero?

MICHAEL: Quédeselo. Lo necesitará.

DON: ¿Te está molestando?

MICHAEL: ¿Estoy molestando?

DON: Karen, la junta te está esperando. ¿Qué demonios pasa? ¿Quién es usted?

MICHAEL: Soy Shiva, la diosa de la muerte.

DON: ¡Ron! ¡Que venga seguridad inmediatamente! Eso es. Ese tío de ahí. Deténgale. Cójale. ¿Qué están haciendo?

DALBERTO: Somos detectives de la Policía de Nueva York. Venga con nosotros y se lo explicaremos todo. Mira a ver que ella no necesite atención médica. Chicos, a la sala. Que nadie salga. Cubrid las salidas.

DON: ¿Me van a explicar qué es lo que está pasando?

MICHAEL: ¿Lo has grabado todo?

GENE: Sí. Lo tengo. ¿Estás bien?

MICHAEL: Sí. Sólo necesito un poco de aire.

3. JUEGOS

El juego es “una serie de transacciones posteriores, complementarias, que progresan hacia un resultado previsto y bien definido; descriptivamente, es un conjunto de transacciones recurrentes, frecuentemente prolijas, superficialmente plausibles, con una motivación oculta; o en lenguaje familiar, una serie de jugadas con una trampa o truco”¹. Los juegos, que la definición de juego, bastante presente durante el largometraje. El más obvio de todos los juegos es probablemente el diálogo final, una negociación en toda regla, donde Michael juega con Karen. Dado que las transacciones posteriores involucran la actividad de más de dos estados del yo simultáneamente, Michael se comporta como Adulto y Niño.

Berne propuso una fórmula del juego psicológico²:

$$T + T' = R \rightarrow I \rightarrow C \rightarrow P$$

donde T+ T' significa que el timador (Michael) tiene un truco (el informe confidencial de U/North), que desencadena en el intérprete blanco (Karen) una R (respuesta). Mediante el I (Interrupción) el intérprete protagonista cambia de proceder, lo que genera C (Confusión) en Karen. Finalmente, ambos reciben su P (Premio).

3. 1. Análisis

El juego de Michael con Karen se ajusta al que Berne llamó “Ahora te agarré”, cuyo objetivo es ser superior a los demás. Se trata de un juego muy dramático donde Michael obtiene una ventaja existencial, que responde a necesidades de reconocimiento y estructura. En particular, el intérprete principal necesita representar el guion de su vida que no es otro que el de fracasado bueno. En realidad, no está jugando sino que está maniobrando –transacción ulterior angular- para obtener su objetivo: la confesión de ella. El juego es tan dramático que pertenece a los de tercer grado pues se hace con

¹ BERNE, E. (1966): *Principles of Group Treatment*, Nueva York, Oxford University Press, 52.

² BERNE, E. (1974): *¿Qué dice usted después de decir Hola?* Barcelona. Grijalbo Mondadori, 39.

carácter definitivo y termina al menos en el juzgado y posiblemente incluso también en el hospital (al final de la escena, Karen cae derrumbada presa de un ataque de nervios, cuando comprueba que ha sido engañada). Michael se plantea el juego-manobra como una partida de póker donde lleva cuatro ases. Pero en esta ocasión no está interesado en el dinero sino en que la altiva e implacable Karen quede a su absoluta merced. A medida que va ganando la partida, su lenguaje no verbal va reaccionando de forma ostensible, con una sonrisa cada vez más pronunciada que queda fija en su rostro.

Ambos estaban jugando un juego. En el transcurso de la negociación, reconocieron el potencial del otro. Michael tomó la delantera e hizo un movimiento provocador al presentarse con una copia del documento confidencial y la intención de “venderlo” por 10 millones de dólares. Karen, acorralada por los hechos, se convirtió involuntariamente en el intérprete blanco que él buscaba. Michael podría haberse quedado discretamente con el dinero, pero ha preferido limpiar su conciencia y su reputación y por eso mismo ha optado por grabar toda la conversación para la policía. La propia Karen jugaba a una versión del juego denominado “¿Por qué tenía que sucederme esto a mí?”, que se cree víctima de las circunstancias.

4. CONCLUSIONES

El Análisis Transaccional (AT) no es sólo un sistema psicológico-terapéutico sino también un método comunicacional para entender los comportamientos de los protagonistas de un producto audiovisual. El objetivo es categorizar las relaciones o transacciones entre las personas y conocer con bastante precisión su tipo y calidad en un momento concreto. Lo acertado de este marco teórico es que considero que lo no verbal tiene tanto peso como el lenguaje en el proceso comunicativo.

Gracias a los esquemas diseñados por el AT podemos estudiar desde una perspectiva distinta a los protagonistas de cualquier película de ficción y su relación entre ellos, así como de qué manera interactúan los estados del Yo de los diferentes intérpretes para conseguir llegar al espectador en el tiempo y la forma adecuada.

Este modelo empírico también nos facilita estudiar los juegos psicológicos que establecen los personajes y sus respectivos guiones de vida, entendidos éstos, según Eric Berne, como “un plan de vida formado en la primera infancia bajo la presión paterna y que después continúa en vigor”³.

Con esta premisa, y esto es mucho más atractivo que lo anterior, podemos hacer el camino inverso, es decir, escribir guiones de cine o de series de televisión empleando los fundamentos sobre los que se basa el Análisis Transaccional. Eso contribuirá a mejorarla solidez de las características de los personajes, contribuyendo así a que los diálogos y las situaciones que viven sean más reales y verosímiles. Pues todo guion

³ BERNE, E. (1966): *Principles of Group Treatment*, Nueva York, Oxford University Press, 47.

de una película no es más que el desarrollo secuencial y estructurado de un guion de vida de uno o varios personajes en un momento, tiempo y lugar determinados.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNE, E. (1966): *Principles of Group Treatment*, Nueva York, Oxford University Press.

BERNE, E. (1974): *¿Qué dice usted después de decir Hola?* Barcelona, Grijalbo Mondadori.

BERNE, E. (1986): *Juegos en que participamos*, México DF, Diana.

KERTESZ, R. (1977): *Introducción al Análisis Transaccional. Los Juegos Psicológicos*, Buenos Aires, Paidós.

MARTORELL, J. L. (2000): *El Guion de Vida*. Bilbao, Desclée de Brouwer.

STEINER, C. (1992): *Los Guiones que vivimos*, Barcelona, Kairós.

EL PADRINO Y EL DECLIVE DEL SUEÑO AMERICANO

José Gabriel Lorenzo López

Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León
joseglorenzo@hotmail.com

Resumen:

El concepto del *sueño americano* ha estado ligado a la sociedad estadounidense desde su origen. La independencia de la monarquía británica y los motivos que originaron esta decisión, constituyen la base de la creación de una sociedad ideal que custodiaba los derechos individuales más que ninguna otra. El desarrollo de la filosofía política durante el siglo XVIII posibilitó que las teorías ilustradas que proponían un pacto social entre el pueblo y los gobernantes auguraran la posibilidad de secesión entre las trece colonias británicas de América y el país al que pertenecían, Gran Bretaña. Así se proclamó la Declaración de Independencia de 1776 fundamentada en los derechos naturales defendidos por la Ilustración que se materializarían más tarde en la Constitución de los Estados Unidos de América en 1789. El cine siempre ha estado impregnado del idealismo conatural a la sociedad norteamericana y se ha encargado de difundir con fidelidad la idiosincrasia del *sueño americano*, pero con el paso del tiempo las crisis que han azotado dicha convivencia han ido desestabilizándola hasta alcanzar un punto de inflexión en los tiempos de la guerra de Vietnam. En este contexto, el estreno de *El Padrino* supone, por primera vez en la historia del cine, una mirada nihilista y pesimista a las promesas que encierra el *sueño americano*.

Palabras clave

Idealismo, fundación, derechos, valores y cinismo.

1. INTRODUCCIÓN

Creo en América. América hizo mi fortuna, estas palabras pronunciadas por el funerario Amerigo Bonasera mientras se desvanece el fundido desde negro con el que se abre *El Padrino*, dirigida por Francis Ford Coppola en 1972, encierran una aspiración individual vigente desde la fundación de los Estados Unidos de América: la persecución del *sueño americano*. A lo largo de doscientos cincuenta años de historia esta-

dounidense, los efectos que permitieron soñar con un país libre alejado de los abusos a los que eran sometidos los ciudadanos de las trece colonias británicas de ultramar, permanecían todavía vigentes a mediados de 1945 cuando Bonasera pronuncia estas palabras ante la presencia de Vito Corleone. Es más, la larga escena con la que comienza el largometraje encierra el modo en el que el *sueño americano* se ha transmitido de generación en generación a través del tiempo, ya que Bonasera continúa atestiguanado que ha dado a su hija una educación americana, es decir, una educación basada en los ideales que se defienden y cobran sentido a través de las instituciones norteamericanas que conforman el poder ejecutivo, el poder legislativo y el poder judicial. No en vano, tras la guerra de la Independencia, Estados Unidos, estrenó la convivencia de los tres poderes auspiciado por las teorías políticas de la Ilustración francesa y sobre todo de la inglesa, representada en la figura del filósofo John Locke.

2. LA FUNDACIÓN DE LA SOCIEDAD IDEAL ESTADOUNIDENSE

«Constituirse tras su separación de Gran Bretaña en la primera democracia de la historia y enarbolar los valores de lo que actualmente se entiende por un estado de derecho, propició enseguida una corriente de idealismo que se propagó por todo el mundo y que alentó a todo aquel que aspiraba a encontrar una vida mejor a emigrar al otro lado del Atlántico. No cabe duda que la independencia convirtió a Estados Unidos en el primer país donde se implantó de verdad el sistema político ideal, hasta ese momento protagonista de innumerables disquisiciones teóricas desarrolladas a lo largo del siglo XVIII, cuya aspiración buscaba una forma de gobierno que otorgara el poder a los ciudadanos para gobernarse a sí mismos y combatir así los abusos de las monarquías absolutistas. Así, uno de los debates más prolíficos de la historiografía de los países de habla inglesa es el de cuáles fueron las influencias teóricas que hicieron posible la revolución americana. Según afirma la historiadora Carmen de la Guardia:

“Para muchos historiadores y politólogos, la tradición política americana era exclusivamente liberal y para otros tenía influencias de un republicanismo presente en Grecia y Roma [...] El republicanismo norteamericano bebió de múltiples fuentes. Por un lado, los revolucionarios citaban profusamente a autores del mundo clásico. Filósofos e historiadores griegos como Sócrates, Platón, Aristóteles, Herodoto, Tucídides eran nombrados en panfletos, cartas y otros escritos. También los norteamericanos estaban muy familiarizados con autores latinos. La pasión de los revolucionarios por la historia de Roma desde el periodo de las guerras civiles, en el siglo I a.C., hasta el establecimiento, sobre las ruinas de la república, del imperio en el siglo II d.C. era una realidad. Para ellos existía una clara similitud entre su propia historia y la de la decadencia de Roma... Los revolucionarios reivindicaban en sus escritos los valores sencillos de las colonias frente a las lujosas y decadentes costumbres de la metrópoli¹. Autores como Tácito, Salustio o Cicerón, que es-

¹ Carmen de la Guardia se refiere a las malas costumbres que se están abriendo paso en Inglaterra y cuyas consecuencias están sintiendo directamente en las colonias británicas de América, “las compara-

cribieron cuando los principios de la república romana estaban seriamente amenazados, fueron los favoritos de los Fundadores. También citaron a menudo a John Locke y a los autores pertenecientes a la Ilustración escocesa y francesa... Su influencia se aprecia en la correspondencia y en los escritos de todos los revolucionarios norteamericanos».

(Guardia 2009: 50-51).

El profundo conocimiento que los pensadores norteamericanos poseían de la cultura europea les permitió deducir que siempre se repetía el mismo conflicto en todas las organizaciones políticas y sociales: el enfrentamiento entre la libertad y el poder. Para los Padres Fundadores este problema podía resolverse consiguiendo el necesario equilibrio entre ambas nociones. De esta forma, la Declaración de Independencia, escrita por Thomas Jefferson en 1776, se convierte en el documento más venerado por los estadounidenses, desde entonces. Redactada a partir de una mezcla bien equilibrada de rigor histórico, enumerando las causas que suscitaron la secesión de Gran Bretaña, y de emoción ante las nuevas expectativas que se abrían a las trece colonias norteamericanas, el documento propone alcanzar la felicidad como nación a partir del comportamiento ético de los dirigentes y la sociedad. Como resultado, la propuesta de Jefferson busca eludir cualquier forma de gobierno para el nuevo país que recuerde a las monarquías absolutistas europeas. En esta línea, no tardará en surgir el concepto de sociedad ideal que se acuña, desde entonces, para referirse a la democracia estadounidense.

En este contexto se hacía indispensable, siempre lo ha sido, la formación de la conciencia moral y, por lo tanto, ética característica del ser humano. Para los pensadores norteamericanos no existía otro camino para que la independencia albergara alguna posibilidad de triunfo a partir del nuevo sistema de gobierno que pretenden establecer, porque como bien sabían *la felicidad está siempre en proporción de la virtud y de la prudencia, y de la sumisión a las leyes de éstas* (Arist. Pol. IV 1323b 1-2). La nueva nación trajo consigo el nacimiento de una sociedad inédita hasta ese momento: la que se crearía bajo el régimen democrático. En este sentido, hubo tres cuestiones fundamentales que confluyeron en el lugar adecuado y en el momento oportuno para originar el primer gobierno de la historia de la humanidad surgido de una democracia. En primer lugar, la mala experiencia reciente padecida bajo un régimen monárquico; en segundo lugar, la existencia desde hacía un siglo, aproximadamente, de las corrientes filosóficas liberales que entre otros razonamientos afirmaban que:

«La sociedad y el Estado nacen del derecho natural, el cual afirma que siendo todos los hombres iguales e independientes nadie puede provocar en los demás ningún daño en la vida, la salud, la libertad y las posesiones. Por lo tanto, el derecho a la vida, el derecho a la libertad, el derecho a la propiedad y el derecho a la defensa de estos derechos constituyen derechos naturales» (Reale y Antisteri 1988: 444).

ciones entre la corrupción del Imperio romano con las actitudes voluptuosas y corruptas de Inglaterra, en la segunda mitad del siglo XVIII, eran constantes” (Guardia 2009: 51).

Su principal impulsor fue el filósofo inglés John Locke que, además, hizo especial hincapié en el derecho a la propiedad; y, en tercer lugar, la teoría del pacto social que determinaría el gobierno de la nación, tal y como se recogía en los tratados de los ilustrados franceses con Jean Jaques Rousseau, al frente. El resultado de la independencia norteamericana fue una Constitución democrática surgida de los ideales propuestos en la Declaración y cuya puesta en práctica trajo consigo la materialización de la sociedad ideal.

La materialización de estos derechos, que en modo alguno fue un asunto fácil, proporcionaba a los habitantes de la recién surgida nación, la mayor cesión de derechos y libertades que jamás un Estado había llegado a ordenar. De este modo, la propuesta del nuevo orden, unida al avance del país hacia el oeste provocó un efecto llamada que se difundió por Europa y empezó a llenar de inmigrantes las tierras vírgenes de la joven nación. Las razones tenían que ver con la dura realidad política que generalmente padecían en sus países de origen y las promesas de libertad que difundía la nueva democracia norteamericana. No en vano, los cincuenta y seis firmantes de la Declaración de Independencia:

«Intentaron crear una nueva nación que para los americanos fuera verdaderamente su hogar, las casas habitadas por ellos y en muchos casos diseñadas y construidas por ellos mismos ofrecen una brillante visión, de la forma más cercana y personal, de un ideal de vida que ellos imaginaron para sí mismos y para sus compatriotas» (Magnet 2014: 13).

De esta forma, las ideas que encierra la sociedad ideal de los Padres Fundadores suponen el modelo de Estado que se ha transmitido con tanto afán de generación en generación y que han originado el concepto de *sueño americano* que llega hasta nuestros días. En este sentido, el testigo que recoge el presidente estadounidense cada vez que es elegido por sus ciudadanos como líder de la nación no sólo significa la responsabilidad de gobernar de la forma más eficaz sino, además, de hacerlo manteniéndose fiel al espíritu fundacional, tal y como los propios presidentes se encargan de recordar durante sus discursos en muchas ocasiones.

El origen del *sueño americano*

La acuñación del término *sueño americano* es relativamente reciente, ya que según un artículo publicado por White y Hanson titulado *The Making and Persistence of the American Dream*, fue el periodista Walter Lippmann quien primero reunió estas dos palabras en su libro titulado *Drift and Mastery*, que vio la luz en 1914. En dicho volumen Lippmann urgía a los lectores a encontrar un nuevo *sueño americano* adaptado a las necesidades del siglo XX, debido sobre todo a la deriva que estaba tomando el gobierno por sus decisiones y a los sucesivos escándalos de corrupción gubernamental que él mismo enumera en el capítulo primero de su libro. Sin embargo, fue el historiador John Truslow Adams quien popularizó la frase *American Dream* en 1931 en su libro titulado *The Epic of America*. La razón por la que ha sido este último volu-

men el que ha permanecido en la historia de Estados Unidos como el primer libro donde se ha hecho referencia al concepto del *sueño americano* es porque, a diferencia del publicado por Lippmann, Adams realiza en las páginas de su libro una exaltación de Estados Unidos como patria de acogida y las líneas del mismo están atravesadas de mucho optimismo². Para Adams, Estados Unidos es “ese sueño de una tierra en la que la vida debería ser mejor y más rica y más plena para cada hombre, con oportunidades para cada uno según las habilidades y los logros” (Adams 1941: 404).

El Padrino y las promesas incumplidas del sueño americano

Amerigo Bonasera emigró a Estados Unidos urgido por la necesidad de llevar a cabo su particular *sueño americano*. Y lo consiguió. La tierra de las oportunidades, la sociedad que premia el esfuerzo individual más que ninguna otra compensó el trabajo de Bonasera otorgándole un prestigio y una reputación como ciudadano. Sin embargo, su fe en la prosperidad ofrecida por el *sueño americano* y los derechos que emanan de la Constitución estadounidense colisionan contra su realidad cuando su hija es atacada y violada por dos ciudadanos norteamericanos, al menos no italianos, tal y como se encarga de subrayar. A continuación, acude a la policía y, tras ser arrestados, los malhechores son puestos a disposición del juez. En estos momentos, Bonasera, no puede sentirse más orgulloso de pertenecer a un Estado que defiende sus derechos, en este caso, los de su hija y se reafirma, todavía más, en su americanismo. Sin embargo, tras dictaminar el juez una sentencia que condena a tres años de prisión a los agresores de su hija, para sorpresa de Bonasera, la orden se anula el mismo día. La corrupción y el tráfico de influencias se convierten, de este modo, en enfermedades que ni la división de poderes, características de las Constituciones democráticas, pueden evitar. Por lo tanto, a pesar de que *esta fórmula ha llegado a ser la receta preferida para el éxito político del mundo moderno, venciendo a las monarquías europeas en el siglo XIX y a los regímenes totalitarios de Alemania, Japón y la Unión Soviética del siglo XX* (Ellis 2007: 4), siempre presentará inevitables grietas por las que se deslizarán algunos individuos que pretenden aprovecharse del sistema para su propio beneficio despreciando así el comportamiento ético y moral que exige la vida en democracia.

Bonasera, decepcionado con las promesas del *sueño americano* que tanto bien le habían reportado en el pasado, decide traicionarlas y renuncia a los principios democráticos cuando decide ejercer la justicia por su cuenta al recurrir a Vito Corleone. Se evidencia, de esta forma, al inicio de *El Padrino* el combate que han librado a lo largo de la historia de Estados Unidos el desarrollo de la idea que conlleva el cumplimiento del *sueño americano* - que ha tenido como resultado principal el fomento de la iniciativa individual etiquetada en muchas ocasiones como el *American Way of Life* -, y el

² En *The Epic of America*, que John Truslow Adams escribió y publicó durante la Gran Depresión, el autor hace referencia a las enormes dificultades por las que atravesaba el país y que éstas sólo serían superadas gracias a que el *sueño americano* sobreviviría como consecuencia del optimismo que lo sostiene.

fracaso del mismo principio al no cumplirse alguno de los cuatro derechos naturales: el derecho a la libertad, el derecho a la igualdad, el derecho a la propiedad y el derecho a la seguridad.

La escena inicial de *El Padrino* sienta las bases de una nueva etapa cinematográfica que se atreve a enjuiciar los valores del sistema estadounidense centrándose en el reverso de los ideales norteamericanos como ninguna producción cinematográfica se había atrevido a realizar antes y, de esta forma, inaugura una etapa de cinismo y animadversión hacia lo que supone el concepto del *sueño americano*. Una nueva etapa que desde principios de los años setenta estará plagada de antihéroes que viven su particular *sueño americano* al margen de la ley y que colisionaron frontalmente con la mayoría de las películas realizadas con anterioridad al estreno de *El Padrino* – en muchas ocasiones obligadas por el Código Hays³ – que velaban porque los principios democráticos norteamericanos se difundieran de forma intachable al resto del mundo. Sobre esta circunstancia el cine aspiraba a subrayar aquello que el filósofo británico Alfred North Whitehead opinaba de la democracia estadounidense, que según palabras del historiador Joseph J. Ellis afirmaba:

«Alfred North Whitehead observó que sólo ha habido dos momentos en la historia de la civilización Occidental en el que la élite política de un imperio emergente se comportó como podría, razonablemente, esperarse de ella: la primera fue Roma, bajo César Augusto, y la segunda fueron los Estados Unidos bajo los Padres Fundadores» (Ellis 2007: 5).

Sin embargo, antes de que el jefe de una familia mafiosa se convirtiera en protagonista absoluto de una película en 1972, durante los últimos años de la década anterior se venían produciendo diversos ejemplos que auspiciaban el cambio que finalmente se produjo con la película de Coppola: *A sangre fría* (Richard Brooks, 1967), *A quemarropa* (John Boorman, 1967), *Bonnie y Clyde* (Arthur Penn, 1967), *Dos hombres y un destino* (George Roy Hill, 1969), *Grupo salvaje* (Sam Peckinpah, 1969), *Cowboy de medianoche* (John Schlesinger, 1969), *Buscando mi destino* (Dennis Hooper, 1969), *Pequeño gran hombre* (Arthur Penn, 1970), *Perros de paja* (Sam Peckinpah, 1971), *Dólares* (Richard Brooks, 1971) y *La huida* (Sam Peckinpah, 1972), son películas cuyos protagonistas viven la otra cara del *sueño americano*. En algunos casos, luchan por entender el mundo que les rodea y, en otros, intentan modi-

³ El Código Hays fue un reglamento que velaba porque las películas cumplieran y defendieran unos valores morales a través de sus argumentos. Fue desarrollado por el senador William Hays y estuvo en vigor entre 1934 y 1956 con el objetivo de proteger la imagen de Estados Unidos que el cine se encargaba de difundir. “El rigor puritano de Hays [...] no alcanzaba solo a la moral sexual, sino a la social, la política y hasta la racial [...]. Su objetivo final es que las películas americanas presenten una sociedad inmaculada, confortable, justa, ponderada, estable, aséptica y tranquilizante, en donde la lacra y el error son sólo pasajeros y accidentales. Una sociedad que insufla a los americanos el orgullo de ser tales y a los extranjeros la envidia y la admiración de su modélico *way of life*” (Gubern 2006: 211).

ficarlo ante lo que consideran una injusticia. No obstante, aunque estas películas eviten referirse todavía a sus protagonistas como representantes del mal personificado, tal y como resultan ser Vito y Michael Corleone, y en muchos casos presenten un final moralizador en las que el individuo que obvia las normas recibe su castigo final, por muy románticos que puedan parecernos sus protagonistas en algunas ocasiones, sin saberlo están preparando el camino que desembocará en *El Padrino*. Tal y como el historiador cinematográfico Gubern argumenta:

«Esta reveladora evolución cultural del cine norteamericano, como signo elocuente de los nuevos tiempos⁴, se manifestó con su oscilación pendular entre el cinismo y la amargura, expresando el desencanto y la crisis moral tras el derrumbe de la arraigada y optimista mitología del *American dream*» (Gubern 2006: 432).

Una mitología que concluye definitivamente con el retrato que hace Coppola sobre la evolución de una familia mafiosa a lo largo de décadas. *Auténtica reflexión sobre el poder, la corrupción y las contradicciones de la cultura italoamericana* (Sánchez Noriega 2012: 529-530) y abre en el cine nuevos horizontes para explorar. En este sentido, el historiador cinematográfico Mark Cousins clarifica cuál es la novedad narrativa que incorpora la película de Coppola que sirve para enterrar definitivamente el idealismo contenido en el concepto del *sueño americano* sin dar lugar a lecturas ambivalentes. Una circunstancia que, por lo tanto, diferencia a *El Padrino* del resto de las producciones cinematográficas anteriormente mencionadas protagonizadas, o bien por gánsteres, o bien por personajes ambiguos desde el punto de vista moral:

«[*El Padrino*] aborda el auge y el declive de dicha familia [los Corleone], así como el traspaso de poder del Padrino don Vito a su hijo Michael, en lugar del esquema tradicional del auge y la posterior caída del gánster en cuestión, moralmente más aceptable. Esa falta de denuncia, así como la acumulación de poder por parte de los protagonistas hicieron que el filme fuera calificado de amoral e incluso de fascista en años posteriores. Desde el punto de vista visual, Willis [el director de fotografía] opta por una exposición de la película por debajo de lo normal, haciendo que todo parezca más sombrío de lo habitual» (Cousins 2005: 349).

La crisis del *sueño americano* pone en duda los valores sobre los que se construyó la nación y el cine estadounidense, que siempre había sido el medio ideal para difundirlos, se llena ahora de miradas descreídas y poco complacientes hacia su propio país, alcanzando su cénit con *El Padrino*. Sin embargo, esta crisis de valores que aparece casi doscientos años después de la independencia, como consecuencia de la

⁴ La lucha por los derechos civiles y la guerra de Vietnam fracturaron la sociedad norteamericana y favorecieron el nacimiento de la Contracultura, que originó un distanciamiento entre la sociedad y sus responsables políticos e introdujeron una mirada descreída y, desde luego, nada complaciente con los ideales que propagaba el *sueño americano*.

fragmentación social que sufre el país debido a la cruenta Guerra de Vietnam, no es la primera que desafía los derechos reflejados en la Constitución. Sin embargo, sí que resulta ser la primera en la que el medio cinematográfico, una vez adquirida la madurez narrativa suficiente, se convierte en el principal crítico de los entresijos que oculta la sociedad norteamericana. La facilidad que posee el cine para llegar a toda la sociedad, como fenómeno de masas, le convierte a principios de los años setenta en el principal artífice de esta nueva corriente que pone en tela de juicio los valores ideales de la sociedad norteamericana que retrata en sus argumentos.

Antes de la Guerra de Vietnam la sociedad ideal estadounidense había visto tambalearse sus pilares porque aunque los ideales de los Padres Fundadores heredados por las sucesivas generaciones de norteamericanos, se han venerado y respetado y perduran hasta la actualidad - de hecho, no hay duda de que se continúa reconociendo a Estados Unidos como la *tierra de las oportunidades* y muchos ciudadanos del mundo aspiran a cumplir su particular *sueño americano* -, la historia de la nación se ha visto azotada por grandes crisis sociales que la desestabilizaron en determinados momentos y pusieron en peligro la viabilidad del plan fundacional. De esta forma, se constata que no existe ni existirá la sociedad perfecta pero que, sin lugar a dudas, la democracia en los Estados Unidos de América, con todos sus defectos, ha conseguido difundir la idea desde su fundación de que su Estado está representado por el más ecuánime de los sistemas políticos y sigue aspirando hoy en día a la idealización de su sociedad.

El inicio de *El Padrino* alude directamente al concepto de *sueño americano* que se refiere a la igualdad de oportunidades y a la libertad que todo aquel que se lo proponga puede encontrar en Estados Unidos, tal y como esperaba Bonasera antes de que la realidad del sistema estrangulara su idealismo y concluyera su discurso ante Vito Corleone aplastado por la rueda de la realidad.

CONCLUSIONES

El recorrido que realiza Michael Corleone desde su pertenencia al ejército de Estados Unidos hasta convertirse en el sucesor de su padre al frente del clan mafioso familiar se anticipa en el monólogo pronunciado por Bonasera al inicio de *El Padrino*. Dicha intervención condensa los deseos y frustraciones que ofrece la sociedad norteamericana en relación con el ansiado *sueño americano* y la capacidad de autorrealización en la tierra de las oportunidades que su persecución encierra. Coppola sintetiza en la intervención inicial de Bonasera el arco de transformación que experimenta Michael Corleone a lo largo de la película y deja entrever el verdadero motivo que le llevó a acometer el guion de esa escena: plantear claramente el declive del *sueño americano*. De este modo, convierte en protagonistas de su película, por primera vez en la historia del cine, a auténticos individuos indeseables que se han deslizado por las grietas de la sociedad que les ha acogido. Obviamente, el momento en que se produce este adve-

nimiento cinematográfico, 1972, se produce en paralelo a la crisis de valores que la guerra de Vietnam está produciendo en la sociedad estadounidense. El cinismo con que los ciudadanos norteamericanos observan, en términos generales, desde este momento a su presidente, antiguo garante de la democracia más antigua y principal propulsor de los derechos individuales, arrastra tras de sí el fin de la mirada esperanzadora en el *sueño americano*. Con ello se abre la puerta a la aparición en el cine de protagonistas que no han forjado sus ideales a partir de los derechos naturales esgrimidos por John Locke, que dieron origen a la Constitución, sino en base a leyes propias que desdeñan el documento ideado por los Padres Fundadores y viven al margen del *sueño americano*.

La mirada idealista que propone la persecución del *sueño americano* ha entrado en declive en la actualidad. Los finales felices que acontecían como consecuencia del cumplimiento del código Hays y que durante los años posteriores han definido durante mucho tiempo al cine procedente de Estados Unidos, han sucumbido ante la avalancha de acontecimientos que han puesto en duda los valores defendidos por la Constitución. Finalmente, el cinismo y la impudencia se han erigido en los estados más frecuentes que proponen las películas norteamericanas, incluso las películas protagonizadas por superhéroes han caído en dicha afectación. El retrato del *sueño americano* en el cine se ha convertido en un anacronismo ingenuo y pueril perteneciente a otras épocas, una aspiración romántica. A ello han contribuido también los sucesos originados tras el 11-S que tras la semilla implantada en la sociedad durante la guerra de Vietnam no han ayudado a restablecer la concordia y el optimismo en la sociedad estadounidense. De este modo, las producciones cinematográficas han vuelto a recoger el sentir de la sociedad norteamericana, como en su momento lo hicieron las películas realizadas durante la guerra de Vietnam, con *El Padrino* como máximo ejemplo. Así lo recoge Sánchez-Escalonilla, en la introducción de su artículo *Hollywood and the Rhetoric of Panic: the Popular Genres of Action and Fantasy in the Wake of the 9/11 Attacks*, dedicado a cómo el cine observa esta alarma social causada por las amenazas externas:

«El terrorismo moderno y las películas sobre desastres comparten una estrategia emocional común: el impacto dramático en las audiencias a través de las fórmulas del pánico, el *phobos* en la tragedia clásica. Después de los ataques del 11-S, Hollywood ha experimentado una nueva restauración de los géneros populares, especialmente aquellos cuya trama principal es de invasión y catástrofe en el género de acción, ciencia ficción y fantasía. Este fenómeno ha permitido que directores y guionistas desarrollen temas de temor o miedo social entre 2001 y 2008 y sus conexiones con problemas como el conflicto entre seguridad nacional y libertades civiles, el riesgo de la xenofobia y las consecuencias de una guerra preventiva» (Sánchez-Escalonilla 2010: 11).

En estos tiempos de incertidumbre y desasosiego social pocos creadores cinematográficos mantienen la pureza y la esperanza en el *sueño americano* a través de sus propuestas cinematográficas. Entre ellos destaca la figura del guionista Aaron Sorkin.

Obviamente, su estilo está repleto de un idealismo romántico perteneciente a otras épocas - más concretamente la de las *screwball comedies* que aparecieron en Hollywood durante los años 30 -, en las que existía una mirada más inocente por parte de la sociedad y ésta todavía era capaz de reflejarse en los herederos de los Padres Fundadores con entusiasmo para superar las dificultades. Sorkin es un quijote que busca restablecer las aspiraciones más nobles y dignas de los ciudadanos norteamericanos amparadas por la Declaración de Independencia y la Constitución estadounidenses, pero sus motivos forman parte de otra historia.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMS, J. T. (2012): *The Epic of America*, Nueva Brunswick (Estados Unidos) y Londres, Transaction Publishers.
- COUSINS, Mark (2005): *Historia del Cine*, Barcelona, Blume.
- ELLIS, J. J. (2007): *Introduction en The Founding Fathers. The Essential Guide to the Men Who Made America* (Enciclopedia Británica), New Jersey, John Wiley & Sons.
- GARCÍA GUAL, C. (ed.) & AZCÁRATE, P. (trad.) (2011): *Aristóteles. Política*, Madrid, Alianza.
- GUBERN, R. (2006): *Historia del Cine*, Barcelona, Editorial Lumen.
- GUARDIA, C. (2009): *Historia de Estados Unidos*, Madrid, Sílex Ediciones.
- MAGNET, M. (2014): *The Founders at Home: The Building of America 1735-1817*, Nueva York, W. W. Norton & Company.
- REALE, G. y ANTISTERI, D. (1988): *Historia del pensamiento filosófico y científico II (Del Humanismo a Kant)*, Barcelona, Herder Editoria.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2012): *Historia del Cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (2010): *Hollywood and the Rhetoric of Panic: the Popular Genres of Action and Fantasy in the Wake of the 9/11 Attacks*, *Journal of Popular Film and Televisión (JPF&T)*, 38, Londres, 10-20.

LA MIRADA CINEMATOGRÁFICA COMO REFLEJO EXISTENCIAL. EL NIHILISMO DE (SER) *PERSONA*

Omar Linares Huertas

Universidad de Granada

Resumen:

Si bien una de las funciones principales de la tragedia en la antigüedad clásica fue la de sublimar las pasiones del espectador, para que éste pudiera digerir los embates de la vida con mayor fluidez, en la actualidad es posible encontrar una expresión artística capaz de desempeñar la misma función, de forma incluso más eficiente. Algunas propuestas cinematográficas permiten al espectador el reconocimiento y gestión de su condición existencial, al crear un espacio estético en el que éste puede ver reflejados sus contradicciones, anhelos y temores, para descargarlos y, de esta forma, comprenderlos mejor. Este texto se propondrá arrojar luz sobre esta idea desde un único ejemplo, al abordar las oportunidades que *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) ofrece a aquellos individuos que busquen ver en ella el reflejo de su propia problemática existencial.

Palabras Clave: Ingmar Bergman, *Persona*, Malestar existencial, Catarsis, Identidad.

En su *Poética*, Aristóteles definió lo que consideraba eran los elementos centrales de la tragedia griega. Fábula, unidad de la acción, verosimilitud, peripecia, anagnórisis, lance patético, caracteres... Piezas de un rompecabezas estético que se encaminaba hacia un mismo resultado. Y es que, según él, el carácter central de la tragedia es la sublimación de las pasiones. En ella, el espectador ve representado un drama en el que le es posible identificarse con el protagonista. Su suerte, podría también ser la suya si el azar así lo quisiera. Lo que refleja la tragedia no son problemas concretos, sino la problematicidad de la propia existencia. Es trágica no por dramática, sino por vital. Lo que conecta las obras de Esquilo, Sófocles o Eurípides no es la forma o el contenido de sus obras, sino el hecho de que todas representen contextos en los que el espectador podría imaginar verse inmerso.

Es la posibilidad de identificación entre protagonista y espectador lo que posibilita la catarsis del mismo. En ella, el sujeto que presencia la tragedia vivifica el dolor del protagonista, sintiendo con la obra, pero protegido por la cuarta pared; señal

inequívoca de que es él y no el actor que hay sobre el escenario el que posee el monopolio de la verdad. Lo que ve no es “real”, no es “cierto”, pero su contemplación le permite la realización mental –y por tanto, emocional- del evento. El espectador, entronado en su butaca, se deja llevar, fingiendo vivir en primera persona el drama, sumergiéndose en una descarga emocional que pendula entre el afrontamiento del posible evento negativo –como si le ocurriese realmente- y la serenidad que le proporciona saber que no es él quien lo experimenta. En otras palabras, lo que la tragedia permite es la simulación de la desgracia, la pseudo-experimentación de la misma, en un entorno controlado, protegido.

Pese al paso de los siglos, la función catártica de la tragedia clásica no ha desaparecido. Es posible encontrarla en el teatro y, por supuesto, en algunas propuestas cinematográficas. Este texto se propone mostrar cómo el cine puede ser entendido como una expresión artística cuya función es la de reflejar la propia existencia humana, al ser capaz de evocar problemáticas existenciales en sus relatos, en los que el espectador avezado puede reconocer la problematicidad de su vida y, de este modo, comprenderla, reflexionarla y, como no, incluso sublimarla, gracias a la catarsis que permiten ciertas experiencias estéticas, como la cinematográfica. Para evitar el riesgo de caer en teorizaciones abstractas o generalidades vacías, en lo que sigue se abordará la posibilidad de esta propuesta a través de un único ejemplo, el que nos ofrece *Persona* (Ingmar Bergman, 1966)¹.

En sí mismo, el título ya encierra parte de la cuestión a tratar. De origen etrusco, el término *phersona* puede ser traducido por “máscara”, como las que portaban los actores de la antigüedad –también procede del griego *prospora*, “delante de la cara”. Con una única palabra, Bergman nos plantea el problema de la singularidad humana, de la propia individualidad. La comparación entre el actor y el sujeto común es en sí dolorosa, pues ¿qué los diferencia? Sabemos que el actor es consciente de estar representando un papel, pero lo que debe inquietar al espectador es la posibilidad de que él mismo esté interpretando también uno, bien elaborado, configurado a través de experiencias personales, vertebrado por una historia biográfica, contextualizado a través de una personalidad concreta... Pero que pesar de todo podría no ser más real que el personaje que vemos en la pantalla.

En la película, Elisabet Vogler es una actriz que al representar a *Elektra* –una de las mayores tragedias griegas-, se percató de la sucesión de máscaras que estructuran la identidad humana, considerando que tras ellas no hay nada auténtico y concluyendo que todo acto humano es por necesidad falso. Su respuesta ante tan dura conclusión será el silencio, el cese total de la actuación, tanto dentro como fuera del escenario –clausura parcial, pues no podemos dejar de ser, como ella misma comprobará. Elisabet representa la posición más reactiva y nihilista de todas las posibles, la más inmovilista que cabría imaginar, pues refleja una conclusión vital que saca de la vida,

¹ Es posible acceder a la grabación de la ponencia a través del siguiente enlace: youtu.be/MYB7XIdVxEs.

cuando podría ejercer el efecto contrario, como veremos más adelante. Una actitud o respuesta ante la vida, de entre otras muchas posibles. Y es que, desde este planteamiento, no sería arriesgado decir que cada vida es una respuesta a la pregunta *¿Quién soy yo?*

Bergman nos muestra a Elisabet tres meses después, ingresada, sana física y mentalmente, pero necesitada de cuidado por su afección, que no es sino existencial. Hay comprensiones capaces de destrozar a una persona, y ella ha llegado a una que la ha sumido en una renuncia vital, de la que es necesario hacerla salir. Ésta es la tarea que se le encomienda a Alma, una enfermera que con sus primeras palabras refleja lo que sería una propuesta básica de identidad, la de alguien que se identifica con su trabajo y proyectos, eludiendo toda tendencia de desapego respecto de los mismos – esto es, negando cuanto haya en ella que la haga disentir de su modelo. Alma representa al ciudadano medio, aquel que evita la pregunta por su ser e ignorando las contradicciones del mismo. Sin embargo, la convivencia de Alma con Elisabet dará lugar a un derrumbamiento de sus certezas que la llevarán al límite de su cordura.

Será el choque entre tan dispares posiciones existenciales, la distancia entre el proyecto de Alma y la renuncia a todo proyecto de sí de Elisabet –que, por otra parte, constituye también un proyecto de vida- la que haga que Alma se interese por la postura de ésta; pues aunque se apiada de ella, intuye que hay en su malestar una verdad que ella percibe, pero aún no contempla. Una permanece engañada, la otra, bloqueada en una verdad captada pero no asimilada. Por ello, ambas se necesitan.

La contradicción de la apuesta existencial de Elisabet es puesta de relieve por la doctora en torno al minuto 18 de metraje:

¿Crees que no lo entiendo? El sueño imposible de ser. No de parecer, sino de ser. Consciente en cada momento. Vigilante. Al mismo tiempo, el abismo entre lo que eres para otros y lo que eres para ti. Sentir el vértigo y tener siempre el deseo de estar expuesta. De ser analizada, diseccionada, incluso aniquilada. Cada palabra, una mentira. Cada gesto, una falsedad. Cada sonrisa, una mueca. ¿Suicidarse? ¡Oh, no! Eso es horrible. Tú no harías eso. Pero puedes quedarte inmóvil y en silencio. Al menos, así no mientes. Puedes encerrarte en ti misma, aislarte. Así no tendrás que desempeñar roles, ni poner caras ni forzar falsos gestos. Piensas. Pero ¿ves? La realidad es transparente, tu escondite no es hermético. La vida se cuele por todas partes. Estás obligada a reaccionar. Nadie pregunta si es real o irreal, si eres tú eres verdadera o falsa. La pregunta solo importa en el teatro. Y casi ni siquiera allí. Te entiendo, Elisabet. Entiendo que estés en silencio, que estés inmóvil, que tu falta de movilidad se sitúe en un sistema fantástico. Te entiendo y te admiro. Creo que deberías mantener este papel hasta que se agote. Hasta que deje de ser interesante. Entonces podrás dejarlo, como fuiste dejando, poco a poco, los demás”.

Ella es quien reconoce, ante Elisabet, que su dolencia no es física ni mental, y que por tanto no precisa continuar ingresada. Sin embargo, padece una dolencia existencial, por lo que tampoco puede ser devuelta sin más al contexto vital que habitaba antes de su crisis. Es la doctora también quien define a la perfección lo intrincado de su malestar. Elisabet ha conectado con la problematicidad de la identidad, de cómo ser

uno mismo, un yo concreto, sin que la expresión de éste constituya un ejercicio dramático vacío. Su dificultad es la de ser ella, expresarse, sin inventarse, y le resulta difícil por la nula conexión que mantiene consigo misma. Tras años dedicados al teatro, se ha dado cuenta de que lo que consideraba era su identidad, no es más que otro papel; el que interpretaba fuera del escenario. Desvelada la última máscara, se siente vacía, anclada en una experiencia de vacuidad de la que no sabe salir, pero en la que tampoco le resultará fácil mantenerse. Constantemente consciente de la distancia entre la imagen que ofrece a los otros y en la que ella reconoce su reflejo, teme que los demás se percaten del vacío que cree inundarla. Siente dolor por la falsedad que percibe en su ser, pero no conoce otro tipo de verdad.

Desechado el suicidio, la propuesta de Elisabet es la parálisis, el silencio y la inmovilidad. Encerrada en sí misma, no tendrá que actuar, apenas tendrá que ser, y quizá así deje de vivir en la falsedad. Sin máscara, podrá no ser, algo mejor que ser quien no es, ya que siente que no hay nada tras la última máscara. Sin embargo, ella es, no está vacía, y su clausura no puede esconderla de la vida, ni protegerla de ella. Su cuerpo es permeable, y por cada poro la vida se infiltra, hallándola escondida, en contradicción interna, fingiendo un no ser irrealizable. No es posible huir de la vida, no mientras se está vivo, por eso la renuncia a toda máscara de Elisabet, su apuesta por la inacción, constituye en sí misma una nueva máscara, consciente del problema de la identidad, pero ignorante de la incoherencia de su intento. La doctora le recuerda que verdadero o falso no son conceptos aplicables a la identidad, y que más allá de falsedades y verdades, no podrá ni deberá evitar ser ella. La realidad le impone el imperativo de ser. No obstante, por nacer de una conmoción y del hastío de su vida anterior, la doctora le invita a continuar con su papel, hasta agotarlo. Así, máscara tras máscara, quizá pueda encontrarse a sí misma, oculta tras la última de ellas.

Retirada junto a Alma en la casa de la playa de la doctora, Elisabet inicia un regreso sosegado a la vida. Limitándose a actividades sencillas, conecta con su presente, sin otra exigencia que la de estar en él. La convivencia entre ambas es buena. Pese a ello, las divergencias entre posiciones de vida tan distantes no tardan en despuntar. Al contrario que Elisabet, Alma es alguien que identifica su ser con lo que se espera de ella. Tras dirigir su vida tal y como lo hizo su madre, se haya identificada con su trabajo, su futuro matrimonio y maternidad, sin dejar espacio para algo que pudiera mostrarse como un “ella misma” diferente de tal definición. El choque entre ambas es el de la renuncia a la interpretación de todo papel o adecuación a guion alguno de Elisabet frente a la total inmersión en un formato de vida e identidad prestablecido socialmente de Alma.

Esta disparidad queda mejor reflejada en la escena en la que ambas toman el sol en la playa, cuando Alma lee a Elisabet un fragmento que la inquieta:

Toda la ansiedad que llevamos con nosotros, nuestros sueños frustrados, la incomprendible crueldad, nuestro temor a la extinción, la dolorosa mirada interior a nuestra condición terrenal, han erosionado lentamente nuestra esperanza y cualquier otra salvación. El bramido de nuestra fe y la duda contra la oscuridad y el silencio es una de las pruebas

más terribles de nuestro abandono y de nuestro aterrorizado e indescriptible conocimiento.

El texto es un claro ejemplo de la tesis pesimista en la que se encuentra enquistado el pensamiento de Elisabet. La idea de que el sufrimiento humano nos devuelve una y otra vez a la conciencia existencial de nuestro abandono. A la ausencia de un dios protector o un sentido orientador que en este caso no sería fruto más que de un desconocimiento del trasfondo de lo real. Desde su bloqueo vital, Elisabet afirma estar de acuerdo con el fragmento, pero Alma, aferrada a su proyecto vital, se niega, aunque sin dar argumentos en contra; pues es la esperanza, o la fe, la que le hace rechazar dicha tesis. Dos polos de un mismo bloqueo, el negador de la crudeza de lo real –Alma– y el que tras contemplarlo, se encuentra deshecho e incapacitado para vislumbrar un sentido más allá del mismo –Elisabet.

Otra cuestión diferente surge a colación: *¿Son nuestros actos los que nos definen, o lo que somos es algo diferente de lo que hacemos?* Divergencia entre ser y hacer que, tradicionalmente solapados, se separan tras la realización de esta pregunta. Tanto una como otra se relacionan de forma problemática con la idea de proyecto de sentido. Alma defiende el suyo, Elisabet niega la posibilidad del mismo, y ambas sufren las contradicciones de sus posiciones. En su “conversación” –pues más bien es un monólogo extendido–, surge el ideal de entrega a un proyecto, que fascina a Alma. Ella reconoce su falta de ambición en la vida, su desilusión por el emprendimiento de proyectos personales; un desapego motivado por la falta de sentido de los mismos –a todos le podría colocar un *¿para qué?* que los deshiciera:

Imagina toda tu vida dedicada a algo. Quiero decir, creyendo en algo, cumpliendo algo, creyendo que tu vida tiene un propósito. A mí me gustan las cosas así. Aferrarte a una cosa intensamente, sin importarte nada. Debería hacerse. Significar algo para los demás. ¿Tú no piensas lo mismo? Sé que parece infantil, pero yo creo en ello.

La idea de un proyecto de sentido al que entregarse es algo presente en Alma, pero son sus dudas, la antesala del estado de conciencia en el que se encuentra Elisabet, las que le impiden llegar a hacerlo efectivo. La maternidad, su oficio o cualquier otra actividad podrían ser el eje central de toda una vida. En sí mismos, configuran actos de producción de sentido, siempre y cuando se acepte que el sentido que en ellos se busca no es previo, sino posterior. Es decir, ambas deben sobrepasar el mismo conflicto, el sinsentido de la vida, que Alma intuye y a Elisabet atormenta, para poder emprender la senda de una vida auténtica, sin engaños. Como para el *hombre absurdo* de Albert Camus, la tarea no es la de engañarse inventando sentidos, sino la de vivir y construir sentido sobre una base compuesta por la carencia del mismo. Afirmar la vida, tal y como es.

También podemos ver reflejada la cuestión del reconocimiento en la relación entre ambas. Elisabet teme verse descubierta ante la mirada del otro; por eso se entrega a la inacción, a la clausura de sí y en sí, con la intención de ocultar el vacío que cree

habitar en ella, ignorando que es en esa mirada del otro en la que es posible el reconocimiento. Como práctica habitual, tendemos a proyectar sobre los otros nuestros propios juicios, considerando que nos ven tal y como nosotros nos vemos –o peor, como tememos que nos vean. Es este el círculo hermenéutico sobre el que se cimenta toda relación de encuentro, interpretación, exposición y ocultación, que en el caso de Alma y Elisabet, queda interrumpido por el silencio de esta última. Alma habla y Elisabet escucha, sin interrumpir ni irrumpir en su diálogo, lo que hace que Alma se sienta entregada a la autoexpresión:

Jamás nadie se ha molestado en escucharme a mí. Como haces tú ahora. Tú estás escuchando. Creo que eres la primera persona que me ha escuchado [...] Es tan agradable hablar. Me siento tan cálida y tan bien, como nunca me había sentido en mi vida.

La mirada serena de Elisabet impide a Alma ver en ella rastro alguno de juicio, lo que propicia en ella una sensación de escucha y una posibilidad de apertura desconocidas hasta entonces. Esto libra a Alma del yugo del aislamiento existencial, pues se siente vista, escuchada y reconocida, sin sufrir ninguno de los efectos adversos implícitos en el contacto humano –una situación que no durará mucho. Es esta expresión desbocada la que permite el afloramiento de la contradicción interna, dando lugar a la puesta en cuestión de la unidad del yo y el origen de las decisiones. Tras el relato de una infidelidad, Alma se atormenta por el conflicto entre sus deseos:

No tiene sentido. ¡Él y yo somos distintos! Después, a una le remuerden las cosas pequeñas, ¿lo entiendes? ¿se pierden las cosas en que crees? ¿no es suficiente, acaso? ¿puedes ser tú y otra persona al mismo tiempo? Quiero decir, ¿yo era dos personas? ¡Dios, que tonta soy! No tengo ninguna razón para lloriquear.

Alma ama a su marido, quiere serle fiel, quiere ser madre... Pero también desea otras cosas, incompatibles con ello. Su relato evoca las tesis de George Gurdjieff, que plantean la posibilidad de que la identidad del individuo esté poblada por una infinidad de *yoes*, con una multiplicidad de deseos, impulsos y metas sin una necesaria coherencia entre sí. No obstante, su frustración puede responder sencillamente a un intento fallido de imponer la racionalidad a la interioridad humana. Racionalizamos para comprender, pero en ocasiones, la razón humana se topa con elementos cuya complejidad pueden excederle. El pensamiento y la emoción humanas son uno de ellos, pero Alma siente la necesidad de conocerse, de definirse y encerrarse en un concepto unitario, y ante la imposibilidad del mismo, desespera.

Ser reconocido no es solo ser escuchado, sino también hablado. Tras conocer Alma que Elisabet sí que la juzga –al leer una cara de ésta a la doctora-, su falta de palabra comienza a ser incómoda, y hace que Alma le exija una mínima interacción o expresión, que haga que ella se muestre como es, y le permita reconocerse en el diálogo. Finalizado el periodo de expresión y reconocimiento automático, en el que el habla sin respuesta era suficiente para sentirse reconfortada, Alma sufre el aislamiento

existencial que se deriva de no ser reconocida como individuo, al sentirse utilizada por Elisabet.

Tras esto, Alma da un salto vital, casi ontológico. Ahora es capaz de reconocer la futilidad de la estrategia de Elisabet. En silencio, pretende eludir la vida, su temor a ser, pero Alma ha contemplado y superado ese estado pues, a pesar de carecer de un criterio de verdad, renuncia al mismo y decide ser, ella o no ella, una o múltiple, pero ella al fin y al cabo. Sobrepasando los conceptos de verdad y mentira, Alma se entrega a la vida, a pesar del dolor y la contradicción que en ocasiones supone, superando el miedo a la falsedad, sabedora de que su identidad trasciende los patrones de la pregunta por la misma.

¿Debe ser así? ¿Es realmente importante no mentir, hablar con un tono de voz verdadero? ¿Se puede vivir sin hablar libremente? Mentir, huir y eludir las cosas. ¿No es mejor ser perezoso y descuidado, embustero y falso? ¿Tú que crees? Quizá te sentirías mejor si te permitieses ser lo que eres.

Si la peor locura es vivir actuando, Alma ha encontrado en Elisabet un ejemplo de cómo no vivir. Tras esto, su solución será la única posible. Vivir, y ser ella, a pesar de todas las incertidumbres. Dar respuesta a la pregunta por la identidad trascendiendo a la misma, anteponiendo la vida a ella.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES (1974): *Poética*, Madrid, Gredos.
 CAMUS, A. (2011): *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza.
 OUSPENSKY, P. D. (2012): *Fragmentos de una enseñanza desconocida*, Barcelona, Gaia.

REFERENCIAS FÍLMICAS

- Persona* (Ingmar Bergman). Suecia: Svensk Filmindustri, 1966.

LA HUELLA DIGITAL QUE EMBALSAMA EL TIEMPO: MUTACIONES Y PERVIVENCIAS DEL CINE EN EL SIGLO XXI

Miguel Ángel Lomillos García

Universidade Federal do Maranhão - UFMA (Brasil)

Resumen:

La pregunta de André Bazin *Qué es el cine* es una cuestión que ha enfrentado la mayoría de los teóricos y estudiosos de la teoría cinematográfica desde sus inicios. A partir de la última década del siglo XX, y especialmente a remolque de la llamada revolución digital y de los *new media*, fueron retomadas las cuestiones bazinianas sobre la ontología del cine (su base fotográfica) y otras cuestiones correlativas (la supuesta pérdida de su poder referencial, su relación con las artes visuales, el realismo, etc.) en función de la noción de índice (C. S. Pierce). Frente a este escenario que llegó pronto a la saturación y a ciertos despropósitos, pasamos revista a cuatro autores que se han desmarcado de incrustar la ontología baziniana en la semiótica y han propuesto otras demarcaciones epistemológicas a la relación intrínseca entre la fotografía y el mundo físico (T. Gunning, S. Cavell, D. Morgan) e incluso uno de ellos ha elaborado una teoría relevante: la noción de "radical fotográfico" del pensador español Jesús González Requena.

Palabras clave: Bazin, Ontología, Índice, Huella, Radical fotográfico

Si comparamos la producción teórica de la fotografía -la primera imagen técnica y "el medio moderno de la imagen por antonomasia" (Belting, 264)- con la del cine, debemos concluir que aquella era bastante escasa a principios de los años 80. Además de Kracauer, Benjamin, Bazin, Sontag, Barthes y otros autores menos conocidos entonces (T. Beiler, V. Flusser, etc.), el cómputo global no debía superar la decena. A la producción francesa (P. Dubois, H. Van Lier, J. M. Schaeffer, etc.) y anglosajona (R. Krauss) de los años 80 y 90 -periodo conocido por la eclosión de los discursos y análisis fotográficos- que discute la naturaleza de la fotografía a partir de la noción del índice o *index* (C. S. Pierce) o de la noción de huella o impresión (Bazin), se contrapuso el pensamiento posestructuralista y deconstructivo más radical que ve la fotogra-

fia como conjunto de códigos, denuncia del "efecto de realidad", artificio, lenguaje o verdad particular, proceso de escritura e ideología en autores como V. Burgin, A. Machado, J. Fontcuberta, H. Damisch, P. Bourdieu, etc¹. Lo paradójico es que, con la emergencia del llamado paradigma digital, la vieja querrela de acoplar la ontología baziniana de la base fotográfica del cine con la noción de índice pierciano -que ya había sido planteada por Peter Wollen en *Signs and Meaning in the Cinema*, 1969-, rebrota con inusitado brío. Nunca antes Bazin había sido estudiado con tanto ahínco teniendo como fondo el nuevo paisaje audiovisual de los *new media*, especialmente en el mundo anglosajón (L. Manovich, R. N. Rodowick, L. Mulvey, W. J. T. Mitchell, etc.). No es el objeto de este trabajo explicar paso a paso ese proceso que ha llegado a un callejón sin salida. Este trabajo toma el camino opuesto y pretende apenas trazar brevemente otro recorrido, sin duda más fructífero y singular, que ha sido menos explorado.

Ese camino no es otro que mostrar la influencia de la teoría de André Bazin sobre la base fotográfica del cine en algunos autores y teóricos que han sabido sacar partido de la posición expuesta por el autor francés en el célebre artículo de 1945 "Ontología de la imagen fotográfica" que abre su libro *¿Qué es el cine?* La teoría de Bazin -cuyos puntos principales serán abordados con mayor amplitud en relación con los autores estudiados- puede resumirse en la identidad no solo visual sino ontológica entre el objeto y la fotografía: *No es ya la imagen de un objeto o de un ser sino su huella* (Bazin, 173). Los cuatro autores aquí estudiados han rechazado la reformulación de la teoría baziniana en términos semióticos: los norteamericanos S. Cavell, T. Gunning, D. Morgan y, sobre todo, el pensador español J. González Requena que con su concepto de "radical fotográfico", que retoma la herencia de Bazin y Barthes, ha propuesto la teoría más sorprendente y brillante: la huella foto-cinematográfica puede identificarse con la huella de lo real (esta posee todas las propiedades de aquella).

Antes de entrar en materia debemos hacer dos puntualizaciones. La primera es que existe una convención en los estudios cinematográficos en designar como "indicial" a la fuerte relación que la imagen fotográfica o cinematográfica establece con el mundo físico, esto es, la luz reflejada por el objeto establece una relación causal en la creación de la imagen producida por el proceso automático (y esto sirve, nos permitimos anticipar, para las máquinas de registro de soporte fotoquímico, electromagnético y digital). No nos planteamos en este punto inicial el ingente bagaje de ataques y cuestionamientos que ha tenido y aún tiene tal concepto peirciano aplicado al dispositivo foto-cinematográfico, sino su capacidad de tener éxito o de contentar a griegos y troyanos a la hora de definir una problemática (el éxito de tal noción semiótica estriba

¹ En realidad, esta oposición, a grandes rasgos, puede equivalerse a la de J. M. SCHAEFFER (24) entre teorías de la impresión (Bazin, Beiler, Van Lier, Dubois) y las teorías del lenguaje codificado de orientación semiótica. Por otro lado, Dubois es uno de los estudiosos que ha emigrado de la imagen-huella a la imagen-ficción (basada en la teoría de los "mundos posibles" de G. W. Leibniz), o dicho en los términos planteados en *El acto fotográfico* (1983), ha pasado del "discurso del índice y de la referencia" al "discurso del código y de la deconstrucción".

en el hecho de que "ha triunfado" frente a otras nociones que planean en una similar constelación semántica como "la huella o impresión" de Bazin o el "ha estado allí" de Barthes,). Así, por ejemplo, cuando J. Aumont dice llanamente que *Bordeaux Piece* de David Claerbout (2004), "*articula una referencia indicial al mundo*" (150) está no solo describiendo con justeza un producto del cine expandido de catorce horas de duración, sino confirmando la validez operativa de un término convencional, de la misma forma que ocurre cuando usamos conceptos teóricamente poco rigurosos como "cine clásico" o "lenguaje cinematográfico", pero que han cuajado en el quehacer teórico y crítico. La "indicialidad" sería una especie de comodín que nos sirve para llenar ese concepto teórico aun vacante que dé cuenta de la estrecha relación que el dispositivo cine-fotográfico establece con el mundo.

La segunda puntualización refiere a la confusión que el término digital concita en el mundo de las imágenes técnicas, producto del determinismo tecnológico que impera en el denominado paradigma digital. Así, términos o nociones diferentes como soporte, medio o lenguaje se usan de forma reversible o liviana (como siempre, se piensa erróneamente que la aparición de una nueva tecnología trae aparejado un nuevo lenguaje) o imágenes tan diferentes como una fotografía hecha con cámara digital o una imagen artificial sintética creada a partir de un programa de computador son consideradas con las mismas propiedades en el todo-digital que nos envuelve.

En aras de resolver esta confusión, dos estudiosos mejicanos, Alberto Carrillo y María Gómez Mendoza, establecen

«en términos ontológicos la existencia de tres medios diferentes: el pictórico tradicional, el fotográfico ya sea análogo o digital y, por último, el pictórico digital, cada uno con su categoría estética determinante, la cual depende de la naturaleza del medio en cuestión» (1).

Esta clasificación puede equivalerse a los "tres paradigmas de la imagen" desarrollados por L. Santaella y W. Nöth: lo prefotográfico (pinturas, esculturas, grabados, etc.), lo fotográfico (fotografía, cine, televisión, video, holografía) y lo posfotográfico (imágenes sintéticas o infográficas). Ambas clasificaciones son en exceso esquemáticas y tienden a identificar lo analógico con lo indicial y lo digital o posfotográfico con la mera transformación o codificación en una matriz de números, pero no llegan a resolver completamente la cuestión de que lo digital, en tanto modo de producción, puede darse perfectamente en las dos últimas opciones: para decirlo en los términos de Santaella y Nöth (157), puede ser máquina de registro que implica necesariamente la presencia de objetos reales preexistentes y puede ser una imagen enteramente producida por computación, de manera que no es necesaria la presencia del objeto real y la conexión con el mundo.

Lo que nos interesa resaltar aquí son dos cuestiones -y con ello traemos a colación a nuestro primer autor, puesto que nos hemos basado en gran medida en T. Gunning²:

1) Una fotografía hecha en una cámara digital es tan "indicial" como una fotografía hecha en una cámara con película fotosensible: *Las series de datos numéricos producidos por una cámara digital y la imagen de la fotografía química tradicional son ambas determinadas indicialmente por objetos que están fuera de la cámara* (Gunning, 40).

2) Una fotografía puede ser tratada -manipulada, transformada- en el computador *hasta cierto punto* o incluso hasta la generación de algo nuevo, atenuando o eliminando completamente las propiedades "indiciales" de la fotografía original. Por ejemplo, si hacemos un meme a partir de un retrato fotográfico podemos llegar al punto de dejar reconocible el objeto y su base fotográfica (lo que siempre ocurre en buena lógica, pues se trata de no perder *completamente* los rastros "indiciales" e "icónicos" del registro original) o ir hasta lo pictórico digital o lo posfotográfico (al kino-pincel, en la terminología de Manovich), sin huellas del registro.

En definitiva, una fotografía digital puede mantenerse en lo "fotográfico", puede hibridarse con lo pictórico digital o posfotográfico, y puede "pasar" o transformarse por completo a este último concepto. Apelando sobre todo a esta capacidad de transformación de lo digital -llámese maleabilidad, facilidad, inestabilidad o como se prefiera-, muchos autores de la utopía digital (y entre ellos son numerosos los que se incluyen en los *film studies*) han confundido la potencialidad o virtualidad con la inmanencia y se han dedicado a pontificar la pérdida de la "indicialidad", del referente y de la conexión con el mundo visible de las imágenes digitales. Como cualquier medio, el cine siempre ha estado en proceso de cuestionamiento y readaptación, tal es la lección de Bazin en favor del "cine impuro". No se trata de negar los profundos cambios tecnológicos, económicos, estéticos, etc. que se están operando en el paisaje audiovisual contemporáneo, pero de ahí a proclamar que el "paradigma digital" haya supuesto un cambio epistemológico no deja de ser una broma que debe incluirse en los ociosos campos de la moda o de la posverdad. Antes de dar paso a T. Gunning, damos por terminada esta larga introducción afirmando que este paradigma no ha modificado la naturaleza de las imágenes técnicas -fotoquímicas, electrónicas y ahora digitales-, esto es, el ser huellas (huellas *reales* dirá Requena, absolutamente únicas y singulares) de los cuerpos y objetos que estuvieron delante de la cámara en su captura.

² El hecho de abordar en este trabajo la cuestión de la imagen fotográfica en la era digital nos ha hecho desestimar la cronología histórica y abordar en primer lugar a T. Gunning (2004) antes que a S. Cavell (1971).

Crítica de Tom Gunning al discurso de lo digital: ¿y para qué sirve un índice?

El artículo de Tom Gunning es un ajuste de cuentas a la manera en que fue planteado el debate de los nuevos medios y su reificación utópica en base a dos ejes: la noción de indicialidad (*indexicality*) de C. S. Peirce (identificada con los viejos medios y supuestamente refractaria a los nuevos medios digitales) y la noción complementaria de pretensión de verdad (*truth claim*) en tanto que aquella, especialmente debido a la "fidelidad" mecánica del dispositivo, se ha asociado en las prácticas sociales a nociones de credibilidad, verismo o realismo.

Gunning considera mistificador referirse a lo digital como lo "posfotográfico" y señala que *la revolución digital alterará la forma de hacer fotos, sus usos y producción, pero ellas seguirán siendo fotografías* (47-48). Lo mismo vale, sugiere, para el cine.

Respecto a la manipulación o fraude en la fotografía digital, Gunning responde que esta amenaza siempre fue un aspecto de la práctica fotográfica y que el engaño visual no se circunscribe de modo exclusivo a un mero dispositivo técnico (puesto que es en extremo fácil y está en manos de cualquiera poder manipular las fotos digitalmente, ahora todas las fotos "mienten" o dejan de tener relación con el mundo físico, se perdió definitivamente lo "indicial"), sino que *el riesgo que define el juego depende del valor social de la pretensión de verdad de la fotografía*:

«Dado que esta pretensión [de verdad] es un producto de los discursos sociales, así como un atributo indicial de la cámara, parece probable que se buscarán formas para preservarlo, por lo menos en determinadas circunstancias [aunque no lo dice aquí, el contexto sugiere que se refiere a aéreas como periodismo, documental, ciencia, justicia, etc.]. El riesgo permanecerá un riesgo, no la regla. Puesto que la fascinación de una foto manipulada reside, parcialmente, en su verosimilitud [en caso contrario, no nos podrían engañar], es probable que incluso en el ámbito popular o artístico el sentido de la fotografía como un registro preciso del modo como las cosas se parecen también sobrevivirá, o el placer encontrado en la distorsión se atenuará» (48).

Gunning reconoce que la posición de Bazin fue distorsionada por su encaje en la semiótica del índice. Aunque la fotografía puede funcionar como signo de algo (como cualquier objeto, aclara, en un determinado contexto), esto es secundario. La fotografía es algo más que un signo que reduciría su referencia a una significación: *la fotografía suscita una vía de acceso a su objeto, no como una significación, sino como un mundo, múltiple y complejo* (46).

Gunning parece compartir la creencia de Bazin y Barthes de que la fotografía nos coloca delante de la presencia de algo que mantiene una continuidad con el mundo:

«delante de una fotografía no suelo hacer un juicio basándome en mis conocimientos sobre su forma de producción. Yo habito inmediatamente una imagen, aunque este reconocimiento suponga un descubrimiento sorprendente de que ese mundo es imposible» (45).

No obstante, Gunning se coloca en una encrucijada en la que parece no encontrar salida. Critica con ímpetu la insuficiencia de la semiótica (lo indicial) para abordar la fotografía, comparte los *insights* de Bazin y Barthes, pero estos tampoco le ofrecen una aproximación plenamente satisfactoria -posiblemente debido a sus posiciones "realistas"- a pesar de que reclama *una investigación fenomenológica (y no semiótica) de nuestro investimento en la imagen fotográfica* (44).

En su análisis de Bazin y Barthes, elabora una síntesis de las principales cuestiones planteadas por estos dos pensadores franceses. La fotografía excede las funciones del signo y la fascinación que despierta se debe, en parte, a ese exceso, a su "*casi ilimitada riqueza visual*", capaz de registrar los más mínimos detalles (incluso aquellos en que no reparamos), a su ambigüedad y singularidad radicales, su resistencia a la significación, su exceso de ruido (que caracteriza su realismo). La fotografía refiere un objeto singular y un momento único de la existencia de ese objeto, no ofrece ni una copia (un simple signo icónico) ni un sustituto (función de todos los signos, incluidos los indiciales) (40-46).

Gunning propone ir más allá de la semiótica del índice, pero queda atrapado en ella por vía negativa, pues todo se dice en relación a la indicialidad. Seducido por las ideas de Bazin y Barthes, abducido por la constante necesidad de referirse al índice, Gunning experimenta en carne propia, pese a requerir una fenomenología de la fotografía que no consigue describir, la obstinada resistencia de la fotografía a la especulación teórica. Pero transmite con firmeza que lo indicial ha llegado a su completa liquidación para designar "*la relación continua entre la fotografía y la realidad pre-existente*", cuestión que -y aquí se hermana con Bazin- parece ser el principal factor de "*la fascinación fenomenológica con la fotografía*" y su poder irracional.

Stanley Cavell: la "inquietud ontológica" que genera la fotografía y el cine

En una época (1971) en que André Bazin era ignorado o desautorizado en un medio dominado por el (pos)estructuralismo y la deconstrucción, no debió sorprender que fuera justamente un filósofo, el norteamericano Stanley Cavell, quien asumiera con llaneza en su libro *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* las condiciones a priori dadas por el pensador francés de que el medio cinematográfico es fotográfico y su tema es la realidad (74).

Para Cavell, la fotografía no se nos presenta con la " semejanza " de las cosas, se nos presenta con las cosas mismas (17). La fotografía no es una réplica, ni una reliquia, ni una sombra, ni una aparición, aunque guarda una fuerte relación con todas ellas, un aura o magia que las envuelve (18).

Cavell (18) diferencia entre vista o visión (*sight*) y sonido (*sound*) y observa dos diferencias: 1) Esto es lo que ocurre, ontológicamente, cuando vemos una foto: vemos cosas que no están presentes. Es más natural o habitual escuchar un sonido reproducido y decir "Este es un violín" que ver un objeto reproducido y decir "Este es Juan". 2)

lo que vemos al ver algo no es una visión producida, sino el objeto mismo. Cavell concluye que mientras una reproducción sonora es ontológica y empíricamente la misma que su fuente original, no ocurre lo mismo con las "transcripciones visuales" (19).

En realidad, Cavell destaca los usos que hacemos de las cosas en el lenguaje común más que una aproximación heurística al acto perceptivo de ver:

«Decimos que la grabación reproduce sus sonidos, pero no podemos decir que una foto reproduce una visión (o una mirada o una apariencia). Parece que falta en el lenguaje una palabra para este lugar. [...] Lo que se pierde no es una palabra en el lenguaje, sino en la naturaleza: el hecho de que los objetos no hacen vistas, o no tienen vistas». (19-20).

A Cavell parece no satisfacerle los términos de Bazin de molde, impresión o huella visual, pues estos al final se liberan de sus originales, mientras que en la fotografía el original está todavía tan presente como siempre (20). Pero coincide en lo esencial: *Una pintura es un mundo, una fotografía es de este mundo* (24). Además, el mundo de una pintura no se proyecta en continuidad fuera de los límites del espacio representado como hacen la fotografía y el cine: *que el mundo proyectado no exista (ahora) es la única diferencia con la realidad* (24)³.

Cavell concluye que no sabemos cómo situar ontológicamente las *conexiones* entre una fotografía y lo fotografiado (17-18). Para él lo primordial de la fotografía es la peculiar tensión entre "presente" y pasado en que la temporalidad del primero opera una cualidad más compleja entre el ser y el estar, entre la presencia y la ausencia:

«La fotografía mantiene la presentidad -*presentness*, noción que Cavell toma de Michael Fried- del mundo aceptando nuestra ausencia de él. La realidad en la fotografía está presente para mí mientras yo no estoy presente en ella; ese mundo que yo conozco y veo, pero en el cual, sin embargo, no estoy presente (por causas ajenas a mi subjetividad), es un mundo pasado». (23).

Daniel Morgan: ¿Qué significa que un objeto en una fotografía sea idéntico ontológicamente al objeto fotografiado?

En "Rethinking Bazin" (2006), Morgan rechaza la interpretación estandarizada de lo que él denomina el "argumento ontológico" de Bazin en tanto que ha sido descrito en términos semióticos y propone volver a su tesis fundamental, esto es, la de que *los objetos en una fotografía son ontológicamente idénticos a los objetos del mundo* (445).

³ A este respecto, el título del libro de Cavell *The World Viewed* (El mundo visto) se ha traducido al francés (1999) por *La projection du monde* (La proyección del mundo). Por otro lado, es lícito anotar aquí nuestra deuda con el artículo de Esqueda y Cuevas en la selección de alguno de los aspectos más importantes de la reflexión de Cavell.

Morgan subraya que la mediación entre el objeto y su representación -la imagen- no es humana, sino mediada por el aparato, y como dice Bazin, el objeto es representado: *El fotógrafo tiene el control en la selección del objeto que la cámara registra (así como otros factores también), pero no en la formación de la imagen* (448).

Para Morgan, Bazin va más allá del modelo semiótico que le han atribuido y lo hace desarrollando un conjunto de metáforas brillantes: *La fotografía obra sobre nosotros como fenómeno «natural», como una flor o un cristal de nieve en donde la belleza es inseparable del origen vegetal o telúrico* (Bazin, 28). Morgan comenta aquí que el cristal de nieve y la flor no "representan" un objeto ausente ni refieren a un (hecho) pasado. En las fotografías los objetos están en el aquí y ahora con un valor positivo (448-449): *(La fotografía) se une realmente a la creación natural en lugar de sustituirla por otra distinta* (Bazin, 30). Morgan se desmarca aquí de Cavell y de otros autores que ven en la huella o índice un indicio temporal del pasado (P. Rosen, L. Mulvey, etc.): *los objetos no están exactamente en el pasado ni en ningún otro tiempo; son reales pero están fuera completamente del tiempo (histórico)* (452).

Otro elemento que destaca Morgan es la noción de transferencia que usa Bazin: *La fotografía se beneficia con una transferencia⁴ de realidad de la cosa a su reproducción* (Bazin, 28). Aquí se muestra la incompatibilidad de la posición de Bazin con el argumento del índice, pues la ligazón que la fotografía tiene con los objetos es tan fuerte e intensa que no puede englobarse en un signo, incluso en el indicial (449).

En este sentido, Morgan cita la célebre frase en que Bazin muestra su posición central (450):

«[La fotografía] en lugar de un calco aproximado nos da el objeto mismo, pero liberado de las contingencias temporales. La imagen puede ser borrosa, estar deformada, descolorida, no tener valor documental; sin embargo, procede siempre por su génesis de la ontología del modelo, *ella es el modelo*⁵ (*elle procède par sa genèse de l'ontologie du modèle; elle est le modèle*)» (Bazin, 28, -14, en la versión francesa-).

Dado que la tesis de la identidad ontológica de Bazin ha sido ampliamente rechazada o ignorada (con la excepción, dice, de Dudley Andrew y S. Carroll, pero también, debemos añadir, del último Barthes, de Sontag y de Krauss, entre otros), Morgan la aborda con seriedad, aunque con muchas dificultades. Su empeño es intentar responder esta cuestión a la que no consigue dar respuesta: *¿Qué significa que un objeto en una fotografía sea idéntico (ontológicamente, no sólo visualmente) al objeto fotografiado?* (450).

Morgan asume sus dificultades al abordar las nociones de transferencia e identidad ontológica y ve en las numerosas metáforas de Bazin un síntoma de la propia

⁴ En el libro de Ediciones Rialp se traduce erróneamente al español *transfert* por transfusión.

⁵ Por increíble que parezca, la frase en cursiva que enfatiza la plena identidad entre imagen y modelo (*ella es el modelo*) está ausente en la traducción española.

resistencia o inhabilidad del crítico francés para dar cuenta de forma clara y positiva de la ontología de la imagen fotográfica: momia, molde, máscara mortuoria, espejo, equivalente, sustituto y asintota... (451) (y aún podemos añadir: huella digital, impresión, velo de la Verónica, calco, fósil, Santo Sudario de Turín e incluso reliquia y *souvenir*).

Morgan afirma que lo cierto sería ver qué va bien o qué va mal con cada metáfora, pero concluye que cada una sugiere una ontología que es más fuerte que el argumento del índice (452).

Jesús González Requena: lo radical fotográfico o la huella de lo real

Para Requena la fotografía es un espejo de las cosas del mundo natural -de la realidad, prefiere decir nuestro autor-, marca sus huellas con la precisión de lo mecánico y por tanto debe incluirse dentro de las imágenes especulares: *La fotografía es el espejo de las cosas porque sólo ella es capaz de devolver su insondable estatismo, de congelar al infinito un instante del tiempo* (Requena, 2001, 86)⁶. Requena no solo parte de las ya clásicas ideas de Bazin (huella, identidad entre objeto y foto, objetividad y automatismo) y Barthes (su unicidad y singularidad radical, *punctum*, emanación de la realidad) sobre la fotografía, sino que ahonda en su lado más primario y salvaje, aspecto que ya ha habido explorado, con espanto, R. Arnheim (materia prima informe, caótica e incomprensible)⁷. Lo sorprendente es observar cómo un estilo (el naturalismo), un dispositivo (la fotografía) y una concepción de la realidad de origen lacaniano (lo real)⁸ pueden coincidir en sus propiedades y elementos constitutivos, en base al con-

⁶ Aunque viene sin paginación, el lector podrá remitirse también al libro *El ser de las imágenes*, compuesto por 3 volúmenes y publicado -como la mayor parte de su producción intelectual- en la página web del autor. El artículo de 2001 recoge los dos capítulos que forman la 5ª parte (La Imagen y la Huella. Historia del Arte) del Volumen I del libro: Capítulo 1. La Fotografía en la Historia de la Representación (1. 5. 1) y Capítulo 2. Lo Radical Fotográfico (1. 5. 2).

⁷ La irrupción de la fotografía pondría en crisis el sistema teórico de Arnheim (1953) sobre el canon de la buena forma. La deuda de Requena con estos tres autores en su concepción de lo "radical fotográfico" es fundamental. Véanse en *El ser de las imágenes* sus análisis de Arnheim (1. 1. 10. La fotografía), Barthes (1. 4. 3. 2. Mensaje sin código), Bazin (1. 4. 3. 4. Ontología fenomenológica de lo fotográfico) y de nuevo Barthes (1. 4. 3. 5. La cámara lúcida).

⁸ Requena diferencia conceptualmente entre la realidad y lo real. En términos de Kant (*Crítica de la razón pura*) expresa así estos dos planos: *uno que remite a lo que en ella hay de inteligible, de sometido a la razón y por tanto previsible, manipulable, comunicable -llamémoslo realidad: el universo de las cosas para mí (lo que conocemos a través de los a priori)-; otro, que se refiere a lo que en ella hay de ininteligible, de imprevisible y azaroso -lo real: el ámbito de la cosa en sí (lo incognoscible)* (Véase 1. 3. 2. 3). En otros epígrafes de *El ser de las imágenes*, lo real se expresa en términos de Saussure por vía negativa (asignificancia), Wittgenstein (lo místico), Bataille (la violencia) o Lacan ("lo que resiste absolutamente a la significación", "el límite de nuestra experiencia"). Es decir, por una parte está la realidad como resultado de una construcción -su tejido semiótico, intersubjetivo- y, por otra, lo real como el material bruto sobre el que esa construcción se levanta, más allá del lenguaje y que le es irreductible. En suma, lo real es esencialmente opaco y no mediado por el lenguaje, lo informe, lo ininteli-

cepto clave de *huella*. Como desarrollaremos más adelante, dentro de los límites de este trabajo, la fotografía, antes de ser "imagen", es huella de lo real y en este sentido el mecanismo fotográfico replica cierta fase del proceso perceptivo (la imagen retiniana es justamente una huella visual).

La teoría de Requena, en tanto que la incorpora, da respuesta a esa aguda terquedad de la fotografía a la especulación teórica, a ese exceso, violencia y singularidad que carga en su visualidad -en la que *todo* se da a ver, aunque "no sabe *decir* lo que da a ver" (Barthes, 153)- y en la naturaleza del propio dispositivo. No es una teoría "estética" o "genética" al estilo de las teorizaciones posmodernas que circulan hoy en día en el dominio audiovisual y los *new media*, cuya atención se dirige de modo exclusivo a una determinada caracterización, sea del orden semiótico o de la retórica de la imagen, sea del soporte tecnológico. Se inscribe en el corazón de las teorías clásicas que se preguntan sobre el ser de las imágenes, sobre su naturaleza específica, pero enraizándola en una concepción de la realidad que asume y reelabora el marco lacaniano (imaginario, simbólico, real)⁹.

Después de trazar las coordenadas históricas y culturales del surgimiento revolucionario de la fotografía, Requena resalta la concomitante emergencia del Naturalismo, que define como un estilo o proceso de exacerbación del realismo: *el realismo dio paso al naturalismo en el mismo punto en que la pintura cedió el lugar a la fotografía* (2001, 77). Ambos, por tanto, coinciden en un momento clave de la historia de la representación visual y literaria y en la radicalidad de su realismo. Los discursos de la época se incrustaron con igual fuerza en ambos fenómenos: la ideología burguesa, el realismo, el discurso científico-técnico, el positivismo, el discurso periodístico de la objetividad, "las pasiones del ojo", etc. (2001, 74-75).

Requena matiza el punto de vista de Bazin que veía en la emergencia de la fotografía la culminación o liberación de la pintura de su "necesidad de ilusión" y de "su obsesión por la semejanza" (Bazin, 25-26) y afirma que la pintura no perdió en nada su soberanía respecto a la fotografía en el tema del realismo, esto es, en la construcción de mundos legibles, dotados de significación, visibilidad y reconocibilidad de los

gible, lo puramente singular en el espacio y en el tiempo; la materia en cuanto escapa al orden del discurso, del signo y del concepto: la inevitable erosión del puente, la raja que atraviesa la casa. Por eso las imágenes fotográficas -y las audiovisuales en su conjunto- registran huellas de lo real: "*constituyen huellas, improntas visuales o sonoras, cristalizadas de algo que, necesariamente ha estado allí, frente a ellas mismas*" (1. 4. 3. 5). Véase la 3ª parte (El lenguaje, la Realidad y lo Real: Filosofía) de *El ser de las imágenes* y especialmente el capítulo 1. 3. 2 La Realidad, lo Real.

⁹ Requena señala la influencia del psicoanálisis lacaniano en *La cámara lúcida*, así como la dificultad de Barthes -como también en U. Eco y Schaeffer- para desentenderse de las categorías semióticas al reflexionar sobre la fotografía, pese a reconocer que "las fotos son signos que no cuajan, se cortan como la leche" (Barthes, 32). Por otro lado, en una reciente reelaboración de su Teoría del Texto (con obvia prioridad al texto artístico), Requena propone la dimensión de lo simbólico como *la dimensión misma de la subjetividad: una suerte de cuarta dimensión que cristaliza por un determinado modo de atravesamiento de las otras tres dimensiones del texto: el dominio semiótico (signos, procesamiento), imaginario (imágenes, reconocimiento) y real (huellas, padecimiento)* (2015, 131).

objetos (Requena, 2001, 77)¹⁰. Aunque reconoce *la intuición que latía en el pensamiento de Bazin cuando afirmaba que la "fotografía es ontológicamente realista"*, Requena diferencia el realismo de lo verosímil -que es el del realismo discursivo- del "realismo radical" consustancial al mecanismo foto-cinematográfico y, coincidentemente, del naturalismo, que estaría en las antípodas del ilusionismo de aquel:

«Si el realismo atiende a la realidad para describirla como un mundo inteligible, todo lo duro y dramático que pueda imaginarse, pero siempre significativo, el naturalismo, en cambio, responde al reclamo de lo real: de eso real que se descubre en los pliegues y en las hendiduras de la realidad; es decir, allí donde emerge la aspereza de los hechos y de las cosas brutales en su singularidad y, por eso mismo, que amenaza al orden de la significación» (2001, 77).

El hecho de que el naturalismo se haya desarrollado con más intensidad en la literatura que en la pintura no es óbice para identificarlo plenamente con la fotografía, como si ésta fuese en sí misma una exacerbación "mecánica" del realismo visual o pictórico. La pintura, desde la figuración y su "esplendor significativo" que nombra y articula signos, no puede dar cuenta de ese aumento de intensidad y cambio de registro que el naturalismo opera con respecto al realismo y que al "desocuparse de los objetos y de su significación" se identifica plenamente con el realismo radical de la

¹⁰ Bazin pretende, por un lado, trazar un hilo argumental sobre la evolución del realismo en la historia de las artes plásticas y, por otro, desligar el influjo de la estética y del arte (inventos modernos de la filosofía idealista alemana) de la "obsesión de semejanza" que para el autor francés sería una necesidad psicológica esencial del ser humano (Compárese a este respecto con el texto de W. Benjamin "Sobre la facultad mimética", el don de producir semejanzas: *Tal vez, el ser humano no posea ninguna función superior que no se halle marcada decisivamente por esa misma facultad mimética*). En ese dominio psicológico, arguye Bazin, habría un *hilo directo* que va del realismo plástico del s. XVI al realismo inherente de la imagen técnica, tres siglos después (*camera obscura*, perspectiva, etc.), pero también, retrospectivamente, un *hilo sumergido* que lo llevaría a la función primordial mimética del hombre de reproducir o recrear el mundo (doble, espejo, reflejo de la realidad) y, en última instancia, con el arte funerario egipcio (la imagen técnica sería una momia o máscara mortuoria *moderna* que embalsama el propio tiempo, en un instante o en su devenir) y el arte rupestre de la mentalidad mágica que sería el momento originario de ese *deseo totalmente psicológico de reemplazar el mundo exterior por su doble* (25). Pero cuando se trata de mostrar los cambios radicales operados en el siglo XIX, Bazin parece dar prioridad a "lo estético" en los motivos de la crisis del realismo y la figuración -la fotografía *"ha permitido a la pintura occidental liberarse definitivamente de la obsesión realista y recobrar su autonomía estética"*, *"convertirla en objeto"* (30)-, frente a "lo psicológico" en tanto el realismo pictórico figurativo perdura en la sociedad, tanto en el canon académico como en las representaciones populares: "liberado del complejo de semejanza, el pintor moderno abandona *al pueblo [el realismo a la masa*, dirá el traductor español] que en lo sucesivo lo identifica por una parte con la fotografía y por otra con la pintura que sigue ocupándose de él" (27). De aquí se coligen dos conclusiones: una, la concepción del realismo de Bazin en ningún caso es ingenua, ni en el cine ni mucho menos en la pintura (de hecho critica el realismo de *trompe l'oeil*, de aquel que se contenta con la ilusión de las formas); dos, el dispositivo foto-cinematográfico sería esa máquina que consume con impasibilidad el milenar deseo de semejanza del humano, pero ya sin la presencia de éste en la fabricación de la imagen (o como dice Requena, "los pintores nada podían ofrecer frente a ese realismo radical que la cámara fotográfica, *de un solo plumazo*, hacía posible" -2001, 76).

fotografía, con su potencia de espejar lo real bruto con su visualidad áspera y turbia (2001, 77). A la identidad "ontológica" baziniana entre fotografía y objeto, Requena responde de forma ostensiblemente materialista, sin lastre fenomenológico, que la materia de la expresión de la huella fotográfica *es* la propia materia bruta de lo real con sus hendiduras y erosiones. Por eso las manchas, *granos* y texturas -erráticas, desordenadas- que forman parte de esa visualidad técnica radical se manifiestan con elocuente anterioridad a la crisis de la figuración pictórica. Bazin, sensible como Krauer y Benjamin a la belleza orgánica y telúrica de las huellas fotográficas, parece percibir que en "una flor o un cristal de nieve" re-presentados, se intensifica -o más bien se moldea- una nueva capacidad perceptiva y recreadora del arte y del artista: *En la fotografía, imagen natural de un mundo que no conocíamos o no podíamos ver, la naturaleza hace algo más que imitar el arte: imita al artista* (Bazin, 29). Pero Requena va un poco más lejos que Benjamin y Bazin al sostener que no fue apenas la llegada de un nuevo medio y de una nueva percepción, sino el estilo naturalista y la propia visualidad 'sucia' de la imagen fotográfica los que *sobre todo* impulsaron a la pintura, desde el impresionismo, a volcarse hacia su propio quehacer pictórico y a sus materiales y, en el límite, hacia la abstracción, un término que, viene a concluir, no sería el más adecuado para dar cuenta de esa entrega postrera del pintor *al examen de los materiales reales de su trabajo -la superficie, la tela, las manchas cromáticas-* (2001, 77-78)¹¹.

Requena se alinea con las teorías de la impresión de *la imagen fotográfica*, [pues] *en la medida en que es la impresión real de un cuerpo real, no puede ser un signo* (Schaeffer, 24) y aclara: *yo dejo signos, es mi cuerpo el que deja huellas* (Requena, 2001, 81). Lo importante del término huella no es el sentido connotativo de funcionar como huella de algo (signo), ni tampoco el hecho de que todo -cualquier cuerpo- pueda dejar huellas -basta para ello el más leve roce o contacto de cualquier objeto con otro-, sino justamente esta relación primordial con lo real de la huella fotográfica, aspecto que escapa a los semióticos:

«La fotografía es propiamente la impresión de una huella [...]. Lo que hace huella a una huella -por lo que toca a lo real- no es ser huella de algo -y, en tanto tal, funcionar como signo-, sino ser en sí misma huella, huella real de algo real» (2001, 80-81).

Como comenta Baena, Requena no parte de la "imagen" propiamente dicha (fotografía, texto), sino de la huella, con respecto a la cual, la imagen es segunda y relativamente autónoma. La imagen o texto fotográfico se debe a -se forma en función de- las estructuras subjetivas y los mecanismos perceptivos, más que a lo real. La condi-

¹¹ Por esta razón Agnès Varda, en *Los espigadores y la espigadora (Les glaneurs et la glaneuse, 2000)*, se permite hacer un gag visual con su pequeña cámara DV al recortar tres fragmentos diferentes de las manchas que hay en la superficie mojada del techo en el interior de su casa, convertirlas en lienzos al encuadrarlas en un marco dorado por medio de un simple efecto digital y nombrar cada huella fotográfica en base a tres prestigiosos pintores abstractos: Tapies, Guo Xiang y Borderie (Lomillos, 48).

ción intrínseca de lo fotográfico sería ese ser huella de lo real, el registro de lo real bruto antes de su articulación a los niveles imaginario y semiótico, es decir, antes de todo código y de toda significación. En el momento en que la huella se codifica se convierte en imagen, en formas discretas capaces de ser identificadas y reconocidas. (Baena, 1996).

La imagen retiniana es, de facto, una huella, la impresión de huellas lumínicas en la superficie viva de la retina -sería más pertinente, por tanto, hablar de huella retiniana que de imagen retiniana-. Por tal razón, el dispositivo fotográfico replica el natural del proceso perceptivo visual. Pues las huellas retinianas son pura materia sensible, pulsional, estimular que se producen antes de cualquier proceso perceptivo o cognitivo: *lo que percibimos no es ya lo real bruto que constituye la huella retiniana, sino el resultado de su procesamiento* (Requena, 2011, 84). A partir de aquí se dan las operaciones de conformación de una imagen: *una configuración sintácticamente ordenada a modo de un conjunto de perceptos que recubren nuestro campo visual y lo constituyen en espacio de inteligibilidad* (84).

La violencia con que se imprimen las huellas fotográficas (huellas de luz, dirá Baena) sin duda le hizo emplear a W. Benjamin, en su célebre "Pequeña historia de la fotografía", el uso metafórico del fuego y del azar en su descripción de un retrato de K. Dauthendey y su novia de 1857: *el observador se siente aquí impelido a ir rebuscando en estas imágenes la minúscula chispa de individualidad¹², de ese aquí y ahora con que la realidad ha abrasado la imagen* (381). Requena, que gusta del delecto en sus análisis materialistas, se aparta de la metáfora cuando se trata de describir literalmente fenómenos o procesos:

«la fotografía imprime huellas, quemaduras -pues la superficie del celuloide queda quemada por el impacto de la luz-, zarpazos de lo real sobre el celuloide que son, por ello mismo, reales. Y, en cuanto tales, en nada formalizados: ni abstractos, ni genéricos, ni categóricos: violenta, si no brutalmente, singulares. Y, por ello mismo, asignificantes» (2001, 81)¹³.

Por eso, dirá Requena, de forma tajante como corresponde a la visceralidad con que se manifiesta la huella fotográfica: *cuanto menos sometida al orden de las formas y los signos, cuanto menos compuesta, ordenada por los códigos, más intensamente violenta nuestra percepción [... y] más alimenta el goce del espectador* (87). Requena relaciona esta cuestión con el *punctum* barthesiano, capaz de suspender la percepción, al extremo de agujerearla y de sustraerla de toda significación¹⁴. En su radicali-

¹² En otras traducciones del texto benjaminiano, se emplea 'azar' en lugar de 'individualidad'.

¹³ Uno de los conceptos claves de nuestro autor, sobre el cual no podemos detenernos aquí, es el *punto de ignición*, punto de máxima intensidad del espectador con su experiencia del texto (Requena, 2015).

¹⁴ En la conclusión de *La cámara lúcida*, Barthes dirá que "la sociedad se empeña [...] en templar la demencia" de la Fotografía, en domesticarla, sea en el arte o en la trivialización. Dos son las opciones de la Fotografía: cordura o locura: se hace "cuerda si su realismo no deja de ser relativo, loca si ese realismo es absoluto" (174-177). Ese realismo absoluto, esa "evidencia extrema, cargada" (171) de la

dad, *la fotográfica es una máquina que genera una visión que no responde a la lógica de la mirada humana* (Requena, 2011, 87).

Al analizar la "Ontología fenomenológica de lo fotográfico (Bazin)" en su libro *El ser de las imágenes*¹⁵, no es casual que Requena traiga a colación, ya de entrada, una de las citas de Bazin que más ha desconcertado a los estudiosos de su obra y que muestra *la fotografía como "revelación de lo real" en la misma medida en que se muestra capaz de neutralizar los usos perceptivos que la ciñen*:

«Las virtualidades estéticas de la fotografía residen en su poder de revelarnos lo real... sólo la impasibilidad del objetivo, despojando al objeto de hábitos y prejuicios, de toda la *mugre espiritual* que le añadía mi percepción, puede devolverle la *virginidad* ante mi mirada y hacerlo *capaz de amor*» (Bazin, 29).

Aunque Requena es consciente de que las metáforas cristianas de Bazin (en cursiva) "pueden resultar incómodas a primera vista", no hay "ninguna ingenuidad" en esa aproximación que es capaz de despejar los códigos perceptivos y cognitivos, heredados de la pintura, que ciñen a la fotografía: "a eso se refiere Bazin cuando habla de la *mugre espiritual* que le añadía mi percepción". Y resulta realmente sorprendente cómo la metáfora de la "*crasse spirituelle*"¹⁶ de Bazin se encaja perfectamente en la "aislable" noción de huella o radical fotográfico de Requena, antes de que las excesivas operaciones retóricas y de discursivización la amordacen como "imagen"¹⁷ (2001, 85), antes de *ser tapada por un signo y por una gestalt* (2001, 80), es decir, por los códigos que la conducen por los cauces de la significación y el sentido. A partir del caso hipotético de una foto producida por un dispositivo informático *random* sin ninguna intervención humana, Requena (2001, 89-90) da ejemplos elocuentes en los cuales *todo se halla dominado por la huella fotográfica en su matericidad más radical*: las fotos malas o desechables, las fotos erráticas de los surrealistas, el primer cine en la época de la feria popular, el espectáculo informativo (la prensa del corazón, los atentados contra Kennedy y Juan Pablo II, el directo como el 23-F, etc.).

Requena aborda la noción baziniana de huella como un elemento irreductible que constituye "el núcleo mismo de lo fotográfico", "un enunciado en absoluto meta-

"intratable realidad" (178), esa imposibilidad de "profundizar, horadar la Fotografía" (160) son algunos de los mimbres barthesianos con los que Requena constituirá su concepto de lo radical fotográfico, donde lo real hiende *hasta la raíz*.

¹⁵ Véase 1. 4. 3. 4, epígrafe incluido en el capítulo "La huella audiovisual".

¹⁶ Una traducción más literal del texto de Bazin (16, en la versión francesa) da a ver que el tono cristiano de las metáforas también se debe al traductor: "...de toute la *crasse spirituelle* dont l'enrobait ma perception, pouvait le rendre vierge à mon attention et partant à mon amour" ("...de toda la costra espiritual que le cubría mi percepción, podía hacerla virgen a mi atención y dispuesta a mi amor"). La importancia de Bazin exige ya no sólo una mayor cota de su enorme producción aún no traducida al español, sino una traducción de *¿Qué es el cine?* más ajustada al original.

¹⁷ "Así sucedía, por ejemplo, en los primeros tiempos de la fotografía, en la que los códigos pictóricos la colonizaban casi totalmente" (Requena, 2001, 85).

fórico que cercena de inmediato sus implicaciones idealistas": "La existencia del objeto fotografiado participa... de la existencia del modelo como una huella digital" (Bazin, 29-30).

En la conclusión de su breve análisis del texto baziniano, Requena reconoce implícitamente su deuda con el autor francés:

«En cualquier caso, el límite de la reflexión baziniana estriba en su tendencia [...] de concebir lo real como algo en sí mismo -y sin mediación alguna del lenguaje- legible, inteligible, transparente en su sentido para la mirada que lo afronta sin telarañas. Es decir, en suma: falta en él el concepto de lo real que pudiera permitirle obtener de sus brillantes intuiciones los efectos teóricos -y epistemológicos- que en ellos, a pesar de todo, apuntan».

La teoría de la fotografía de Requena es la primera teoría, desde Barthes (1980), que propone una formulación novedosa sobre la naturaleza de la imagen fotográfica que es al mismo tiempo una manera de ver y pensar el mundo. Ciertamente ha habido muchas "teorizaciones" -sociológicas, antropológicas o estéticas- sobre los usos de la imagen fotográfica y sus estilos particulares, pero nada que dé cuenta de esa emergencia radical que habita el ser de la fotografía, para la que el propio autor ha propuesto la denominación de radical fotográfico y que define en los siguientes términos:

«esa huella de lo real que, por mor del automatismo de la máquina fotográfica, emerge independiente de cualquier voluntad significante y que, por su absoluta singularidad, por su carácter siempre gratuito, azaroso y asignificante, se manifiesta resistente a todo orden discursivo y refractario a todo investimento deseante» (2001, 88).

«Lo radical fotográfico es lo que en la fotografía escapa tanto al orden semiótico como al orden imaginario: lo que hace de ella huella real de lo real. Lo radical fotográfico es, en suma, lo Real en la fotografía» (2001, 91).

Conclusión

Al reelaborar el concepto baziniano de huella y proponer la formulación teórica de radical fotográfico, Requena viene a cubrir ese concepto vacante que decíamos al principio del artículo y que ha sido ocupado de manera infundada con el término semiótico de índice. Hemos visto cómo allí donde los autores anglosajones Cavell, Gunning y Morgan, al descartar el encaje de la ontología de Bazin en la economía del signo, luego se encontraban ante un *horror vacui*, o más bien pánico, al tener que enfrentarse a la noción de huella baziniana, o en su caso, a la extraña -mágica, perturbadora, singular- identidad entre el objeto fotografiado y la fotografía. Se veían delante de un horizonte apenas rastreado por Bazin y Barthes que les hacía revolotear, detenidos e inermes, ya sea en las vagas formulaciones de Cavell *inspiradas por la filosofía del lenguaje corriente*, [...] *de las relaciones entre palabra y cosa constitutivas de nuestro uso corriente* (Chateau, 102), o en las constantes comparaciones al

índice como objeto perdido, apelando a una fenomenología nunca objetivada (Gunning) o al cuestionamiento de sentidos metafóricos ante la incapacidad propia de sonar las preguntas planteadas (Morgan).

La teoría de Bazin, de corte fenomenológico y humanista, es "idealista y materialista" (Belton, 99). Bazin es el primer teórico del cine que pone el acento, *de entrada*, en la objetividad fotográfica del nuevo medio, pedazos arrancados al mundo, y no en su artísticidad, *siempre* subjetiva (Canudo, Balázs, Epstein, Eisenstein, Malraux, etc.), pues para el autor francés aquella es una condición previa a esta en tanto que forma parte de la naturaleza del medio¹⁸. La ontología de Bazin -la noción de huella- se encuentra críticamente diseminada en sus escritos cinematográficos de tal forma que su atención a la materialidad del texto, a la forma como se produce la imagen en su génesis, no puede ser oscurecida por los constantes ataques de idealismo. Vemos, pues, que Bazin aplica la huella fotográfica en muchas cuestiones como la noción de presencia, la relación entre actor y personaje, la valorización del plano-secuencia y la profundidad de campo o la tensión entre espacio in y off. Pero sobre todo en la brega diaria con la crítica de películas, como por ejemplo en los dos artículos agrupados en "El cine y la exploración": la huella de las imágenes precarias o 'desfiguradas' de las películas de montañismo (una mancha, un corte brusco, la blancura de la nieve) no solo "son más conmovedoras que el relato sin lagunas del reportaje organizado", sino que se integran a la propia materia del film: *Porque un film no está integrado solamente por lo que se ve. Sus imperfecciones patentizan su autenticidad; sus ausencias son la huella negativa de la aventura* (Bazin, 50-51).

El propio Requena, en un trabajo precursor titulado "Del lado de la fotografía" (1988), cuando ya acariciaba pero aún no había formalizado su noción de radical fotográfico, empleó el texto baziniano y su teoría del realismo fotográfico (así como el Barthes de *La cámara lúcida*) para *aprehender* el cine clásico: *todo el sistema de representación filmica clásico se orquesta para someter a la fotografía [...] y anular la huella de lo real* (1988, 22). Las diferencias que Bazin constató en algunos cineastas (Stroheim, Buñuel, Dreyer, Renoir, Rossellini) que abolían la supremacía del esquema dramático-narrativo son reelaboradas por Requena para establecer la tensión entre la materia de la experiencia -la huella fotográfica de lo real- y el orden del signo icónico y narrativo: la materia de la expresión fotográfica se hacía más densa al atenuar o desarticular las operaciones retóricas de inscripción en la imagen del orden perceptivo, ya sea pictórico o/y narrativo (27). Se da entonces la emergencia de cuerpos, objetos y atmósferas inquietantes en su densidad que se resisten a ofrecerse ple-

¹⁸ Obviamente ello no quiere decir -y resulta fatigoso decirlo ante tanta interpretación reductora del texto de Bazin- que el estilo del cineasta no actúe sobre la propia condición fotográfica del cine. Para Bazin lo fotográfico es un elemento irreductible del medio, no un dogma estilístico ni una concepción incontestable de realismo cinematográfico. El artículo sobre la ontología es un texto teórico que sirve de *entrada* a un libro fundamentalmente compuesto de crítica de filmes, autores, estilos y realismos cinematográficos diferentes (y así debe entenderse la frase que Bazin añadió *al final* del artículo escrito en 1945 para su edición en 1958: "Por otra parte, el cine es un lenguaje").

nos de sentido a la mirada del espectador, esto es, la emergencia de la huella de lo real que puede llegar a fracturar la significación y el sentido tutor del texto (28-30).

Esta densidad que Requena supo ver en las obras de los cineastas modernos estudiados por Bazin -densidad que se ha multiplicado exponencialmente en el cine contemporáneo y sus prácticas colindantes- encontraría poco después su acomodo en la noción de radical fotográfico: *La densidad de los objetos que emergen en la fotografía -cuando ésta se manifiesta en toda su pureza mecánica, en su ser rabiosamente extrapictórico, extrapresentacional, extrasimbólico- es la densidad de lo real* (2001, 86). Por esta razón la operatividad de la teoría de Requena de lo radical fotográfico se muestra en extremo eficaz para el análisis de los textos y productos audiovisuales, especialmente en la era digital en que el hiperrealismo, las marcas de lo real, la duración, la pregnancia de cuerpos y sensaciones, en definitiva, el flujo de imágenes provenientes de lo "fotográfico" saturan los viejos y nuevos medios audiovisuales, es decir, ya inexorablemente *todos los medios* (pues qué sentido tiene llamarlos *digitales* si ya todos lo son): el cine y sus aledaños, los informativos, la prensa del corazón, los anuncios, la pornografía, los programas de televisión, las series, el videoarte, etc. Si el texto de 1958 nos enseñó que el cine, por un lado, era una "huella digital" y, por otra parte, "un lenguaje", Bazin no podría vaticinar que las huellas que inundan tan vorazmente el paisaje audiovisual, sesenta años después, parecen haber olvidado articularse en función de los lenguajes, especialmente del artístico.

Referencias bibliográficas

- ARNHEIM, R. (1953): *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía (Ensayo sobre el desorden y el orden)*. Madrid: Alianza, 1966.
- AUMONT, J. (2014): *Límites de la ficción. Consideraciones actuales sobre el estado del cine*. Santander: Shangrila, 2016.
- BAENA DÍAZ, F. (1996): *La huella de la luz (Una teoría para el texto fotográfico)*. Tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense.
- BARTHES, R. (1980): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- BAZIN, A. (1958): *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1966.
- BELTING, H. (2002): *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- BELTON, J. (2002): "Digital Cinema: A false Revolution". *October*, 100.
- BENJAMIN, W. (1989): «Pequeña historia de la fotografía» (1931). In: *Obras. Libro II/ vol. 1*. Madrid: Abada Editores, 2007, 377-403.
- CARRILLO CANÁN, A.; GÓMEZ MENDOZA, M. (2010): "La estética fotográfica en el paso a la digitalización. Primera parte. La ontología de la imagen fotográfica análoga", *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 71, setiembre, México, 1-10. Disponible en <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>
- CAVELL, S. (1971): *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press, 1979.
- CHATEAU, D. (2005): *Cine y filosofía*. Buenos Aires: Colihue Imagen, 2012.

- DUBOIS, P (1983): *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 1990.
- ESQUEDA VERANO, L.; CUEVAS ALVAREZ, E. (2012): "Entre la huella y el índice: relecturas contemporáneas de André Bazin", *Área Abierta*, 33, noviembre, 1-12. Disponible en: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2012.v33.4055
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1988): "Del lado de la fotografía: Una historia del cine en los márgenes del sistema de representación clásico" en Pérez Perucha, J. (ed): *Los años que conmovieron al cinema (Las rupturas del 68)*, Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, 19-31.
- (2000): *El ser de las imágenes. De la Teoría al Análisis de la Imagen*, Memoria de Cátedra, Madrid: Universidad Complutense, Edición digital de 2013: <http://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/libros-en-linea/el-ser-de-las-imagenes/>
- (2001): "Lo radical que habita la máquina fotográfica", *Fabrikart. Arte, Tecnología, Sociedad*, 1, Universidad del País Vasco, 74-91.
- (2015): "En torno a la quemadura. Teoría del Texto vs. Teoría de la Comunicación" en Eguizabal, R. (ed.) *Metodologías I*, Madrid: Ed. Fragua, 101-141. <http://www.gonzalezrequena.com/resources/2015%20En%20torno%20a%20la%20quemadura.pdf>
- GUNNING, T. (2004): "What's the Point of an Index? or, Faking Photographs", *Nordicom Review*, Vol. 25, N. 1–2, 39-49.
- JOUBERT-LAURENCIN, H.; ANDREW, D. (2014): *Ouvrir Bazin*. Montreuil: Ed. de L'oeil.
- LOMILLOS, M. A. (2011): "Gleaning Images from Others and Myself with a DV Camera: Agnès Varda's *The Gleaners and I*", *Doc-Online*, 10, 22-59. http://doc.ubi.pt/10/dossier_miguel_lomillos.pdf
- MANOVICH, L. (2001): *The Language of New Media*. Cambridge/Mass: The MIT Press.
- MORGAN, D. (2006): "Rethinking Bazin: Ontology and Realist Aesthetics", *Critical Inquiry*, Vol. 32, N. 3, Chicago.
- SANTAELLA, L.; NÖTH, W. (2005): «Os três paradigmas da imagem», *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 158-186.
- SCHAEFFER, J-M. (1987): *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.
- WOLLEN, P. (1969): *Signs and Meaning in the Cinema*, Indiana University Press/ BFI, 1973.

DEL VACÍO A LA CREACIÓN

Nerea Lovecchio Estalayo

Universidad de Valladolid
lovecchionerea@gmail.com

Resumen:

El trabajo presenta un marco metodológico sobre el que confluyen diversas técnicas actorales y corporales. El devenir de la técnica Los 4 vacíos, creada por la autora tras la investigación, sobre la que se apoya este artículo, está fundamentada por una parte empírica: la creación del guion cinematográfico, *Moira*. Se busca el análisis del concepto de vacío a través del cuerpo y como éste lo conduce hacia una técnica actoral propia.

El método propuesto asienta sus bases en el reconocimiento de la necesidad de la necesidad como medio para procesar realidades. La aceptación del vacío como herramienta técnica se inicia en los impulsos orgánicos de cada cuerpo.

Teatro, cine, actores, guiones, todas las formas de expresión para la creación artística se hacen necesarias para vivir porque constituyen una puesta en escena sobre la consecución del deseo en la vida humana temerosa de la muerte. De ahí que sea un resultado del vacío presente en la idea presente de la muerte.

Palabras clave: Vacío, creación, técnica, interpretación, cine.

1. INTRODUCCIÓN

La investigación puesta de manifiesto a través de este artículo propone el desvelamiento de una estructuración de una técnica propia que posibilite una alternativa a una forma de trabajo del actor. Como toda técnica, *los 4 vacíos* están fundamentados en otros maestros creadores que han llevado su trabajo sobre una línea similar a la que centra nuestro interés. Por ello hablamos de la combinación de técnicas corporales que trabajan sobre el interés del actor desde su presencia en el instante.

Nos apoyamos en propuestas teóricas teatrales: *método de las acciones físicas* de Stanislaski; la *Antropología del actor* de Eugenio Barba y su trabajo con el Odin Teatret; la *biomecánica* de Meyerhold y en el *teatro de la peste* Artaud. Todas estas, más las aportaciones de Brecht en relación a su *teatro del distanciamiento*, constitu-

yen un referente para nuestra técnica que se centra en la experiencia con disciplinas corporales tales como danza contemporánea o expresión corporal.

Los 4 vacíos forman una matriz de la cual emana, más que una forma de actuación, un método que reclama el trabajo con el cuerpo en clave de arte como algo necesario y vital para el ser humano.

Teatro, cine, actores, guiones, todas las formas de expresión para la creación artística se hacen necesarias para vivir porque constituyen una puesta en escena sobre la consecución del deseo en la vida humana temerosa de la muerte. De ahí que sea un resultado del vacío presente en la idea presente de la muerte.

Para fundamentar este método de trabajo de forma empírica, hemos creado un guion cinematográfico correspondiente a un trabajo previo en el que se analizaba un contexto histórico concreto, *la dictadura argentina de 1976*, a través del cine. Al trabajo actual hemos llevado dicho estudio, realizando una creación con destino cinematográfico propio que revele el trabajo del actor como representación de dicho contexto histórico y sirviéndose, para ello, de actores y equipo singulares en el que la ficción y lo documental se tejan con igual fuerza y presencia.

En el presente trabajo de *los 4 vacíos* -en referencia a la producción de Moira-el equipo de dirección, técnicos, colaboradores, actores entretejen lo dramático actuado ante la cámara los hechos reales vividos y compartidos fuera del ojo del objetivo con el contexto de la dictadura para todos ellos.

A través de este estudio pretendemos aportar una técnica naciente y a explorar en el panorama artístico científico. Así como también mostrar, a través de los hechos dramáticos propios del horror de una realidad (como la dictadura argentina de 1976), el trabajo de un cuerpo, no sólo el cuerpo de los actores, sino el cuerpo de un guion, de una dirección y de una realización.

De este modo, trabajaremos sobre la siguiente **hipótesis**:

El vacío originado en la fractura de la realidad que produce el actor al abordar su trabajo, halla su espejo y doble vacío en algo inexistente como lo es toda creación artística, en este caso un personaje. El puente entre esos dos vacíos es el cuerpo del actor que, como un ciego, se sube a él para atravesar un abismo: el de la propia invención. Para trabajar con sus primeros dos vacíos el actor ha de realizar una tarea física que lo aproxime a su propia interpretación de la realidad alejada del estereotipo y creando otra realidad fuera de la cotidiana: la de la escena

La **metodología** en la que se apoya este estudio encuentra su identidad histórica en el recorrido empírico y el tránsito por los abismos de vacíos vitales comunes a todo ser humano desde el nacimiento. El esfuerzo por comprender este recorrido ha ido enhebrando una trama singular que ahora brota como técnica de trabajo y con la intención de aportar herramientas para el apasionante camino de la creación artística. Se trata de *los 4 vacíos* que defiende la importancia del cuerpo como universo de innumerables latitudes situadas entre el movimiento y la quietud.

Los 4 vacíos combina diversas disciplinas que tienen que ver con el entrenamiento físico que viaja desde lo externo a lo interno. El trabajo consciente y técnico con el cuerpo nos pone en contacto con el sí mismo y con su reconocimiento como herramienta de creación.

2. BASES TEÓRICAS QUE FUNDAMENTAN NUESTRA TÉCNICA

2.1 Antonin Artaud (1896-1948)- El teatro y su doble

Antonin Artaud fue un autor, actor, director y hombre del teatro francés. Inició su actividad literaria como poeta, y fue colaborador de André Bretón.

Consideramos que la obra de este autor francés y la relación que establece en sus ensayos sobre la necesidad de la violencia, la belleza, el instinto, puesta de manifiesto mediante la mezcla de texto y gestualidad y gestualidad como texto.

2.1.1. El teatro y su doble

Aunque este ensayo fue publicado en el año 1938, consideramos que su contenido puede trasladarse al momento social y cultural que estamos viviendo en la actualidad, pues transitamos por un momento en el que la cultura es considerada un mero entretenimiento que día a día pierde su valía. Trabajos como estos pretenden poner en valor el significado de la palabra cultura.

Es curioso ver como Artaud comienza el primer capítulo de su libro hablando de cultura, civilización y deshumanización. Y es que los tres conceptos, se encuentran estrechamente relacionados. Sin cultura no existiría una civilización y sin ambas se daría la deshumanización de la sociedad.

El mundo tiene hambre, y no se preocupa por la cultura; y que sólo artificialmente pueden orientarse hacia la cultura pensamientos vueltos nada más que hacia el hambre. (Artaud, 1938)

Como bien dice Artaud, el mundo tiene hambre. En el caso de la sociedad actual es hambre por salir de la crisis moral y económica. Nosotros lo que queremos plantear es que el mundo encuentre un alimento en la cultura, que la cultura sea la necesidad y la satisfacción en la que se puede amparar el ser humano.

Nosotros consideramos que el teatro o el cine tienen una importancia extrema, ya que son la representación de una realidad existente. Los directores, guionistas actores tienen el poder de modificar la realidad en lo representado y crear algo que aún no ha sido creado. Esta afirmación encuentra su fundamentación en:

Ha de creerse en un sentido de la vida renovado por el teatro, y donde el hambre se adueñe impávidamente de lo que aún no existe, y lo haga nacer. (Op. cit: 15)

2.2. Bertolt Brecht (1898-1956)

Dramaturgo alemán y uno de los grandes innovadores del teatro contemporáneo, como autor y teórico de la dirección y de espacio escénicos. Trascendió tanto el natu-

ralismo como el expresionismo, y consagró el principio de distanciamiento a través de las fórmulas del teatro épico.

En la técnica *Los 4 vacíos* tomamos el principio de distanciamiento como una forma con la que comenzar el trabajo con el texto. El texto a veces se distancia de nuestro cuerpo y nuestra búsqueda es que texto y cuerpo estén unidos y no se produzca esa disociación.

Por otro lado, el entrenamiento corporal nos distancia de una forma cotidiana de ver y entender la escena.

2. 3. Jerzy Grotowsky (1933- 1999)- Hacia un teatro pobre

Jerzy Grotowsky fue un director polaco contemporáneo cuya teoría teatral postula una primacía del intérprete, el retorno a lo primigenio y a la recuperación de los caracteres específicos del teatro, que lo diferencian de otras artes del espectáculo. Sus representaciones de *teatro pobre* o *teatro de la oración* tenían lugar siempre ante un muy reducido grupo de espectadores, y en ellas se confiere gran preeminencia a la mera expresión corporal.

2. 3. 1. Hacia un teatro pobre

Lo que recoge Jerzy Grotowsky nos parece esencial para fundamentar lo que es para nosotros la puesta en escena en relación al trabajo del actor. Defiende la vía negativa en su técnica, caracterizada por la destrucción de obstáculos como metodología de trabajo. El enfrentamiento con las resistencias como fuente de la cual ha bebido todo el teatro posterior.

Grotowsky habla de la pobreza del teatro por oposición al cine. De un tiempo a esta parte, el teatro ha buscado efectos y condicionantes que lo pongan a la altura del cine, pero él dice que el teatro siempre será pobre y es esa pobreza la que, paradójicamente, lo enriquece.

«Educar a un actor en nuestro teatro no significa enseñarle algo; tratamos de eliminar la resistencia que su organismo opone a los procesos psíquicos. El resultado es una liberación que se produce en el paso interior a la reacción externa, de tal modo que el impulso se convierte en reacción externa. El impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema, y el espectador sólo contempla una serie de impulsos visibles» (Grotowsky; 1968)

Consideramos fundamental los valores que incluye este director a través del trabajo con el actor. Habla de educación a través de la eliminación de una resistencia que pone el actor. No pretende enseñar sino educar y trabajar un cuerpo. Sin impulso no existiría acción y viceversa.

2. 4. Eugenio Barba (1927)- La canoa de papel

Eugenio Barba es un director y teórico teatral italiano contemporáneo. Tras permanecer una larga etapa en el Teatro Laboratorio del, ya mencionado, Grotowsky, creó su

propio teatro, el Odin Teatret, en Holstebro (Dinamarca) en el año 1964. Su perspectiva escénica se fundamenta en una sociológica.

2. 4. 1 La canoa de papel

Barba, al fundamentar su estudio y forma de trabajo en el punto de vista sociológico del arte, estableció un *tratado de antropología teatral*.

«La Antropología Teatral es el estudio del comportamiento escénico pre-expresivo que se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilos y papeles, y de las tradiciones personales o colectivas [...] La Antropología Teatral no se ocupa de cómo aplicar al teatro y a la danza los paradigmas de la antropología cultural. Ni es el estudio de los fenómenos performativos de las culturas que normalmente son objeto de investigación por parte de los antropólogos. Ni debe confundirse con la antropología del espectáculo [...] La Antropología Teatral indica un nuevo campo de investigación: el estudio del comportamiento pre-expresivo del ser humano en situación de representación organizada». (Barba, 1992)

El tratado que Barba realiza sobre la Antropología Teatral es esencial para nuestra investigación y constituye un referente para desarrollar su estudio.

Consideramos que el *comportamiento pre-expresivo*, del que habla Barba es fundamental para el trabajo con nuestra técnica. Dicho comportamiento se encuentra en el trabajo corporal y éste da lugar a una representación organizada de lo humano.

Nuestro film, *Moira*, constituiría una *representación organizada* referida a un hecho histórico. En dicha representación hay actores que han vivido en primera o segunda persona la realidad que se narra y hay otros que solo escucharon diversas narraciones de la misma. Nuestro objeto de estudio es el comportamiento en la representación y la memoria de la vivencia, en el contexto de una investigación con base antropológica sobre la relación de la narración con los hechos históricos o reales que narra.

Es muy importante lo que Barba dice sobre la herencia, y el traspaso de la cultura generación tras generación, ya que una de las principales fuentes para la creación de este largometraje es cómo una familia realiza una representación de otra realidad, cumpliendo los mismos roles familiares, pero cambiando su realidad.

«En la edad de la memoria electrónica, del film y la reproducibilidad, el espectáculo teatral apela a la memoria viva del espectador, que no es un museo, sino metamorfosis. Esta relación lo define.

Sólo podemos dejar en herencia a los otros lo que nosotros mismos no hemos consumido totalmente. Un testamento no trasmite todo, ni lo trasmite a todos.» (Op. cit: 65)

La asociación que realiza en su tratado de antropología con lo vacío y lo lleno revela una línea de estudio que sirve como impulso creador y didáctico:

«Existe un anonimato fruto de la aquiescencia hacia el espíritu de los tiempos. Es el anonimato de lo lleno. Nuestra voz está sofocada por todo lo que nos han volcado los otros

[...] Existe también otro anonimato, el del vacío, obtenido en primera persona, compuesto no por lo que se sabe, sino por lo que yo sé». (Op. cit: 65)

La herencia, en este caso sería lo lleno, el traspaso de una cultura, de una vida. Lo que nosotros aportamos de nuevo a esa vida sería el vacío porque ese vacío es el abismo de lo nuevo.

Moira está compuesto de un lleno que es la herencia de una historia y una técnica, y de un vacío que es lo que de nuevo se aporta a un guion: la ficción que nace de una historia en pleno alambre sobre el vacío.

No podría existir un lleno sin que antes hubiera habido un vacío.

3. LOS 4 VACÍOS

Los 4 vacíos son: *acción, texto, emoción y quietud* y pueden ser comprendidos y estudiados desde el punto de vista escénico en la formación del actor, y desde el punto de vista cotidiano para la vida del sujeto en su propio hábitat.

3.1 Acción

En el sentido estricto de la significación entendemos por acción: hecho, acto u operación que implica actividad, movimiento o cambio y normalmente un agente que actúa voluntariamente, en oposición a quietud o acción no física.

En el sentido teatral, hay muchas definiciones de acción, cada teórico crea su método y a través del mismo define los agentes de la escena.

Para *Los 4 vacíos* la acción supone la fuerza y resistencia del texto. La acción, en ocasiones, se opone al texto y eso es lo que a través de esta técnica consideramos muy interesante para trabajar. Las contradicciones textuales y emocionales dan lugar a la acción, es decir, la combinación de los dos vacíos siguientes dan lugar a la acción.

Para trabajar la acción nos remitimos a disciplinas de entrenamiento físico aeróbico, secuencias de movimiento técnicas que aportan: fuerza, resistencia, tono muscular y presencia.

3.2 Texto

Nosotros buscamos, a través de esta técnica que la palabra sea movimiento, que sea nuestro cuerpo el que hable. Para nosotros el texto es lo que se dice y lo que no se dice. Podríamos decir que es un punto de inflexión en el que el alumno tiene que trabajar con su dificultad y disfrutarla.

3.3 Emoción

El *vacío de la emoción* es uno de los elementos que pone en relación el resto de los vacíos. Acción y texto se unen para dar lugar a la emoción. El *silencio* (cuarto vacío)

intenta poner de forma consciente nuestra emoción, nos hace reflexionar sobre la misma.

Para los 4 vacíos la emoción no es una alteración, sino que forma parte del ser humano, la emoción nos da vida y es a través de ella que creamos.

La emoción es el corazón en movimiento. No trabajamos desde un punto de vista reflexivo en el que tengamos que describir nuestra emoción a través de las palabras, sino que nos dedicamos a bailarla a través de la expresión corporal.

3.4 Silencio

El cuarto y último *vacío* pertenece al *silencio*, éste tomado desde la actividad corporal. Nosotros no concebimos el silencio como una pérdida de consciencia, en la que nos dejemos ir y nos relajemos de tal modo que estemos próximos al sueño, sino como una actividad que nos invita a la concentración y a estar presentes en el instante.

Consideramos a este vacío como uno de los más difíciles de adquirir, ya que requiere un estar máximo de presencia en el aquí y el ahora y la no evasión. Por sencillo que pueda parecer, relajarnos cuando estamos cansados, nuestro cuerpo puede estar relajado pero nuestra mente sigue pensando en el exterior y en cosas totalmente ajenas a ese momento.

A través de esta técnica, pretendemos disfrutar del silencio a través de una escucha activa del mismo.

4. PARTE EMPÍRICA: *MOIRA*

Moira es un proyecto audiovisual que aborda el tema social y documental de la dictadura argentina a través de un guion ficcionado en el que el trabajo del actor y el hecho histórico son el eje fundamental de este estudio.

Antes de adentrarnos en cómo nuestra técnica entra dentro de esta producción, queremos encuadrar la temática de la misma, a través de su sinopsis:

Germán es un exiliado argentino de 55 años que vive en España desde hace ya treinta años, país al que ha logrado adaptarse desde la negación total hacia pasado traumático vivido en el periodo de la dictadura argentina. El día de la celebración del cumpleaños de su hija Lucía, recibe una llamada telefónica que, de manera violenta, traerá a su presente ese pasado amurallado hasta entonces.

Será Lucía la que interpelará a su padre y se pondrá en contacto con el hijo que dejó en Argentina cuando todavía no había nacido.

La presencia en España de Martín, el hijo recién descubierto por Germán, moverá los frágiles cimientos de su vida presente construida desde la ocultación de un pasado siniestro, sobre todo la relación con su mujer, Rosa.

Lucía y Martín establecerán una profunda relación que moverá la memoria de ese padre obligado a dar respuesta a las incógnitas del pasado y tenderá un puente entre dos historias, dos países, dos amores.

4. 1. Los 4 vacíos en *Moira*

En la actualidad de esta producción, hemos abordado la primera fase de la producción de *Moira*, correspondiente a la trama del pasado, ambientada en la dictadura argentina de 1976.

Desde la fase de preproducción, este proyecto siempre ha tenido muy presente la importancia del cuidado y calidad en lo creativo: texto, dirección e interpretación y su primacía ante lo técnico, siendo las herramientas técnicas el vehículo para contar lo que se quiere contar. De alguna forma, hemos buscado llevar al cine un concepto y estructura teatral del trabajo.

Partiendo del guion y de su narrativa, este largometraje pretende que el texto trascienda a lo escrito en el papel dando gran importancia a lo no dicho. Por ello, es tan importante para nosotros la atmósfera creada por el director y actores.

Para poder analizar la forma de trabajo, consideramos que puede ser interesante ver el pre-montaje de una de las secuencias de este largometraje, todavía en fase de producción.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, T. (2004): *Teoría estética*; Akal Ed.
- AGUILAR, G. (2006): *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*; Santiago Arcos Ed.
- ARTAUD, A. (2002): *El teatro y su doble*; Edhasa Ed.
- AUMONT, J. y MARIE M. (1990): *Análisis del film*, Paidós Ed.
- BACHELARD, G. (1975): *La llama de una vela*; Monte Ávila Ed.
- BARBA, Eugenio (1992): *La canoa de papel*; Escenología Ed.
- BARTHES, R. (2009): *Mitologías*; Siglo XXI Ed.
- BATAILLE, G. (1997): *El Erotismo*; Tusquets Ed.
- BAZÍN, A. (2006): *Qué es el cine*; Rialp Ed.
- BENJAMÍN, W. (2003): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*; Ítaca Ed.
- BRECHT, B. (1983): *Pequeño organon sobre el teatro*; Don Quijote Ed.
- BROOK, P. (2014): *La calidad de la misericordia. Reflexiones sobre Shakespeare*; La pajarita de papel Ed.
- CHÉJOV, M. (1990): *Sobre la técnica de la actuación*; Alba Ed.
- FLEMING AMBROSE, J. 2010): *An Elementary Manual of Radiotelegraphy and Radiotelephony for Students and Operators*; Nabu press Ed.
- FYELD, S. (1995): *El manual del guionista*; Plot Ed.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (2007): *Clásico, Manierista, postclásico*; Castilla Ed.

Artículos

- BARTHES, R. (2013): *Efecto realidad*; Revista de Occidente; No 386-387.
- BORGES, J. (2005): *La insignia*, El cultural.

- MIGUEL BORRÁS, M. (2013): *Volver a la esencia del cine. Hacia una revisión desus formas*; Historia y comunicación social, nº 18, págs. 33-48.
- MIGUEL BORRÁS, M. (2015): *El realismo poético en el cine según Brenta*; Revista Opción 31 (número especial, 3), págs. 820-842
- MIGUEL BORRÁS, M. (2015): *El cine como verdad Reb(v)elada*; □ Revista Mediterránea de Comunicación; Vol. 6, No. 2, págs. 33-48.

EL TIEMPO Y LA CIUDAD METAFÍSICA EN L'AVVENTURA DE MICHELANGELO ANTONIONI

Lara Madrid del Campo

Universidad Rey Juan Carlos I
laramadridelcampo@outlook.com

Resumen:

En *L'Avventura* (1960) de Michelangelo Antonioni, los personajes vagabundean por Sicilia en busca de una compañera de viaje perdida. En este caso la Imagen-Movimiento de-leuziana es reemplazada por la Imagen-Tiempo, en la que los espacios se encuentran detenidos en un plano temporal metafísico, ajeno a la presencia humana y, que parece, anclado en un tiempo congelado, donde los personajes reflexionan y los momentos narrativos son dilatados en el tiempo a través de planos secuencia y un movimiento autónomo de la cámara que nos muestra el campo vacío que parece, permanece en un pasado ajeno al del momento narrativo que se acontece.

Cuando Sandro y Claudia, en su búsqueda de Anna llegan a una villa abandonada del pueblo de Noto, la cámara antonioniana se desplaza de los personajes para mostrarnos la ciudad metafísica, un espacio abandonado y aislado del tiempo que vemos representado en el desierto deshumanizado y la arquitectura racionalista intransitada que nos remiten a una dimensión en la que se entrelaza lo real con lo ilusorio. Los personajes vagan como meros fantasmas y su reflexión y deseo se ve impedido por un vacío de sentimientos que son incapaces de abordar ya que estos, se encuentran atrapados en esta dimensión temporal.

A través del análisis secuencial de la llegada a la villa abandonada de Noto en *L'Avventura* indicaremos los signos de la imagen-tiempo, lenguaje que coincidió con la ruptura temática y estética del cine moderno que se centró en una crisis existencial del individuo y, sobre todo, en el cine de Antonioni, pues en él se hace uso de ella para transmitir su tema por antonomasia que es la enfermedad de Eros.

Palabras clave: Antonioni, ciudad, metafísica, sentimientos, deseo.

1.

En *L'avventura* (1960), Anna, Sandro y Claudia son el trío protagonista que parte en un crucero entre amigos por la isla de Sicilia. Los dos primeros mantienen una relación amorosa a distancia. La protagonista, Anna, verbaliza sus ganas de desaparecer ante la imposibilidad de tener una relación física con Sandro, prefiriendo la seguridad que le ampara la distancia y el tiempo: “Es difícil mantener una relación estando uno aquí y otro allá. Pero también es cómodo, sí, porque haces lo que quieres y como quieres... ¿Me entiendes? En cambio, cuando él está ahí delante de ti, todo está ahí”. Anna parece vaticinar lo que va a suceder verbalizando sus ansias de desaparecer. Sin embargo, la pulsión es una fuerza primaria que tiene que desatar, a pesar de no terminar de ser suficiente para satisfacerla. Finalmente, los amantes se encuentran y Claudia, su amiga, permanece apartada de la pareja, como podemos ver en la secuencia, atrapada entre los umbrales de las puertas y ventanas.



Aquí comienza el viaje transformador al que se someterán los personajes. Recordemos, que, como obra enmarcada en la modernidad, el individuo ya ha superado las carencias básicas tras la posguerra y gracias al crecimiento económico, ya no ten-

drán que cubrir las necesidades alimentarias o económicas, sino que sufrirán de otro tipo de problemas más existenciales e inconcretos, que Antonioni, tratará de representar mediante su discurso.

Este viaje o aventura, forzará el tiempo y el espacio, permitiéndonos explorar en los sentimientos y pensamientos de los personajes. Gracias a los tiempos muertos, de los que Antonioni es maestro, el espectador podrá observar y pensar en los eventos aparentemente opacos que acontecen. Por lo tanto, el tiempo se dilata unido al espacio, donde los cuerpos se hallan atados como si fuera un purgatorio.

Así, la Imagen-Tiempo que proponía Gilles Deleuze en sus estudios sobre cine, es representada en *L'avventura* mediante este espacio y tiempo inseparables y distorsionados que iremos observando a continuación.

Mientras que el tiempo se amplía más allá de la articulación clásica para facilitar al espectador la comprensión de los acontecimientos, el espacio se extrae de la realidad. Este espacio sería el espacio metafísico al que nos referimos en el título de la comunicación, es decir, escenarios desérticos anclados en el tiempo, en el sentido de que se encuentran, valga la redundancia, en un nivel situado más allá de lo físico, deshumanizados, intransitables e inhabitados, sobre el que los personajes vagan sin rumbo para representar los tiempos muertos en los que tanto la puesta en escena y el relato parecen difuminarse. Como señala J. Moure, “en la ciudad metafísica de Antonioni, se pasa de una vida orgánica a una vida teatral que encuentra su representación más emblemática y más extrema en la imagen de la ciudad muerta”.¹

Y en el caso de *L'avventura* no podemos aislar el tiempo de estos espacios metafísicos ya que es ahí donde Antonioni excluirá la figura humana de la puesta en escena para dar paso a otro tipo de discurso, el de los tiempos muertos deshumanizados. “*Las ciudades son fotografiadas por el cineasta de Ferrara en numerosas ocasiones como verdaderos desiertos metropolitanos con criaturas errantes que los pueblan*”², señala Juani Pallasmaa.

Los protagonistas siguen su viaje inconsciente a encontrarse con el suceso que venimos advirtiendo. El grupo de amigos desembarca en Lisa Bianca, una escarpada isla del archipiélago de las Eolias sicilianas. El clima se violenta y premoniza. El espacio metafísico, que es la rocosa isla, imposibilita el deseo ya que en estos espacios no hay cabida para lo simbólico y Sandro y Anna parecen no llegar a entenderse ni a saber comunicarse. Anna desea estar sola, poner espacio y tiempo entre los dos, tras el fundido encadenado que pone fin a la escena, no volverá a aparecer en escena.

¹ Moure, José (2001), *Michelangelo Antonioni. Cinéaste d'évidence*. París: L'Harmattan (p. 26)

² Pallasmaa, Juhani (2001) *The architecture of image. Existential space in cinema*. Helsinki Rakennustieto oy Helsinki (p. 117)



Como Marion Crane en *Psycho* (1960, Alfred Hitchcock) el personaje, aparentemente protagonista, desaparecerá, aunque en el caso de Anna, parecerá haberse pulverizado sin dejar ningún rastro, ni dejado ninguna explicación al espectador. Permítanme destacar anecdóticamente que tanto la obra de Hitchcock como la de Antonioni son del mismo año de producción y parece constatar una fracturación del relato simbólico clásico.

Como señala Gilles Deleuze, el cine de Antonioni representa el Neorrealismo sin la bicicleta. El objeto de deseo, en este caso, que satisface la necesidad primaria de supervivencia, como es el medio de transporte en la Italia de posguerra, Antonioni lo sustituye por otro tipo de búsqueda, con un peso más existencialista, que devastará a los personajes. Así, la desaparición de Anna provocará una serie de reacciones y sentimientos reprimidos en unos personajes que no saben cómo actuar.

Antonioni nos niega cualquier tipo de flashback, ya que los personajes de *L'avventura* cargan con las experiencias pasadas y conversaciones que, mediante esta dilatación del tiempo y el espacio, se invita al espectador a pensar en el relato sin antecedentes temporales. Así, Sandro y Claudia se descubren amantes tras la desaparición de Anna y comienzan una relación incierta. No olvidemos, que seguimos en el espacio metafísico donde el deseo es imposible.

Claudia y Sandro llegan a una plaza del pueblo de Noto con la misión de seguir buscando, aunque inútilmente y sin ganas, a su desaparecida amiga. La iglesia que preside el espacio sirve como recordatorio de la inmoralidad de su relación y por lo tanto de la Ley. Sus actos son torpes y nos recuerda la impotencia del sujeto ante el tiempo y el espacio.



La ciudad está muerta, y su representación podría suponer perfectamente una secuencia onírica. En este plano tan abierto la cruz de la iglesia queda empuñecida, y en contraste con las puertas de las casas que vemos, no se deja cabida para un lugar moral, es decir, no queda lugar para lo simbólico.

Ningún elemento arquitectónico en esta secuencia se escapa a la pura geometría, no hay cabida para lo humano en ella. Claudia se acerca a la ventana en busca de algún alma en la villa, preguntando hacia el interior de la casa, pero no obtiene respuesta alguna: Sandro y Claudia están solos. Estas persianas cerradas totalmente nos esconden lo que hay en el interior de la casa, reforzando así la idea anterior de que no queda espacio para lo simbólico ni para lo privado. Claudia está cerrada como la casa,

cerrada para Sandro, ya que no puede recibir su deseo. Ella pregunta: “¿Oyes el eco? ¿Por qué está vacío?” Claudia se aleja de la casa para situarse cerca de Sandro. Él dice: “Esto no es un pueblo, es un cementerio”. A lo que Claudia responde: “Dios mío, qué triste. Vámonos”.

Efectivamente, es un lugar imposible, en el que ninguno de los dos puede enfrentarse a lo que sienten. Los dos son conscientes del problema pero son incapaces de abordarlo, con lo cual emprenden su huida. La ciudad está totalmente cerrada para ellos dejando así sus almas al descubierto, lo que les empuja a irse, ya que no pueden enfrentarse a ello.

Cuando el coche se aleja y la acción termina, la cámara permanece en el sitio, observando como los personajes salen del plano, eliminando como señalábamos al principio, la visión antropocéntrica, y presentando este espacio y tiempo ajeno a la realidad, más allá de lo físico y por lo tanto, “muerto”, un marco donde los personajes no serán capaces de desarrollarse, ya que no es real y no podrán hacerse uso de él. Una plaza que no es transitada, una casa donde no vive nadie o una isla rocosa donde no hay cabida para lo humano, son espacios antonionianos donde el individuo vaga con el peso existencial a sus espaldas.

A pesar de la incomunicación inmanente en *L'avventura*, los cuerpos de los personajes hablan con su entorno bajo la omnipresente mirada de la cámara que representa el peso existencial que ejerce el tiempo y el espacio en los personajes. Dejando así al espectador, leer este discurso para reflexionar sobre los sentimientos y pensamientos de los personajes, que aparentemente se nos niega con cualquier recurso temporal clásico como el narrador omnisciente o los flashbacks, pero que por otro lado nos otorga otra manera de observar un relato donde los protagonistas desaparecen, los acontecimientos se difuminan y la comunicación no es posible.

2 Referencias bibliográficas

- DELEUZE, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona, Paidós.
 MOURE, J. (2001): *Michelangelo Antonioni. Cinéaste d'évidement*. París, L'Harmattan.
 PALLASMA, J. (2001): *The architecture of image. Existencial space in cinema*. Helsinki, Rakennustieto oy Helsinki

Filmografía citada

- L'Avventura* (La aventura, Michelangelo Antonioni) Italia-Francia: Cino del Duca P. C / P. C. Europea / Société C9inematographique Lyre, 1960. (DVD distribuido en España por Avalon, 2007.

CREATIVIDAD PUBLICITARIA: CINE Y PUBLICIDAD, UNA UNIÓN NECESARIA

Teresa Gema Martín Casado

Universidad de Valladolid
teresagama.martin@uva.es

Resumen:

En este capítulo pretendemos entender la necesidad de la unión entre el Cine y la Publicidad con el fin de acercarnos en mejor medida a la creación publicitaria. Podemos decir que cine y publicidad son dos corrientes creativas que se necesitan mutuamente, se inspiran, se unen, y no existe la una sin la otra.

Si algo destaca, tanto en el Cine como en la Publicidad, sin duda alguna, es la Creatividad, esa facultad de crear contenidos nuevos y originales, capaces de sorprender al espectador, al receptor del mensaje, e incluso al consumidor del mensaje y lo que éste ofrece.

En este capítulo entendemos así el concepto de creatividad, de cine, y los formatos y modos de hacer publicidad que infieren en el cine, analizamos aquellas aportaciones del cine que forman parte y enriquecen la ejecución publicitaria, el formato publicitario audiovisual, e igualmente lo que la publicidad aporta al cine.

Palabras clave: Creatividad, Publicidad, Cine, Formato; Comunicación.

1. Introducción

Este capítulo se enmarca a finales de la segunda década del siglo XXI, lo que supone un momento histórico situado dentro de un gran cambio en el mundo de la Comunicación, podríamos decir incluso en el momento de la nueva revolución mediática y de la Comunicación. Un momento de cambio que lleva implícito como resultado una sociedad sobre-comunicada, capaz de comunicar, de responder, de crear mensajes y contenidos, siendo no sólo receptores, sino comunicadores a la vez, a través de las redes sociales y dispositivos móviles. Una realidad que conlleva la necesidad de ser más creativos que nunca para poder llegar al receptor, para impactarle, e incluso para implicarle y hacerle partícipe de nuestro mensaje. Por ello, la creatividad publicitaria

debe ser más creativa que nunca, más original, más novedosa, haciendo uso de las tecnologías como medio y como perfeccionamiento de su forma de ejecución. Un momento en que los contenidos deben ser "excepcionales" para triunfar y donde cualquier fuente de inspiración es bien recibida.

La propia industria cinematográfica se comunica a través de la publicidad. El cartel cinematográfico es también un lenguaje publicitario con estilo propio. El cine no sería lo que es sin la publicidad. De hecho, grandes producciones lo son por la buena estrategia comunicativa, y otras dejan de serlo por la ausencia de ésta. La publicidad destaca por el soporte audiovisual que desarrolló su compañero el cine.

Las nuevas tecnologías suponen un gran reto y una gran oportunidad para la producción audiovisual y su evolución es tan rápida que normalmente se experimenta en spots y pequeñas grabaciones que después pasan a la gran pantalla, podríamos decir, Publicidad como "lanzadera" de la técnica en el audiovisual.

Las estrellas de cine son grandes protagonistas del mundo publicitario, Grandes producciones cuentan con famosos del cine como "costosos protagonistas", las *star system*.

El formato audiovisual sigue siendo el gran triunfador, quizá ya no sólo en el medio televisión, o cine, sino a través de la red *Youtube*, pero sin duda, sea a través del medio que sea, el formato audiovisual triunfa, y por ello la creatividad publicitaria toma del cine cuanto puede para mejorar su llamada de atención, su impacto. Vemos, así como el cine sirve de influencia publicitaria por su formato, sus personajes famosos, ... y la publicidad igualmente influye en el cine.

2. Acercamiento al concepto de creatividad

Cine y Publicidad no existirían sin su fuente de inspiración, "La Creatividad". La publicidad debe ser creativa, al igual que el cine, por ello será importante entender este concepto y cómo influye entre cine y publicidad.

Podemos entender creatividad como la capacidad que tienen los humanos para resolver un problema de manera original y novedosa. Entendiendo así que no existe nada igual, o que aparece como novedad. Serán así creativas las ideas capaces de resolver algo de manera distinta y/o que nunca antes se hubiera hecho.

Pero sin duda alguna estamos ante un concepto difícil de definir, ya que no sólo es importante el resultado creativo, sino el proceso mental que lo construye, la mente creativa, la que permite resolver problemas de manera diferente a lo demás, y es esa capacidad la que debemos desarrollar y tener para construir mensajes creativos. Pero cómo es este proceso mental, y qué pasa en nuestra mente para ser creativos, es una pregunta quizá aún difícil de responder a pesar de los avances científicos y neurológicos que lo tratan.

En este apartado tenemos en cuenta la obra creada, el producto creativo, pero debemos entender que en la creatividad es importante el proceso creativo, la persona creativa, el entorno creativo y el producto creativo.

Lo que en este aspecto trataremos es el concepto desde las aportaciones de algunos autores clave en su evolución cronológica.

«Desde fines del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX predominaba la teoría del “genio”: determinadas personas nacían con ese don, eran diferentes a las demás y las visitaban las “musas”. Galton y Terman son representantes de esta teoría. Galton en “Hereditary genius” (1869), resumió los resultados de sus estudios antropométricos, llegando a la conclusión de que el “genio” era un rasgo innato y hereditario» (Huidobro, 2002: 3).

Estas primeras teorías del genio se van completando con otras posteriores que también dan importancia al trabajo y la constancia para crear como parte del éxito de la creación. Ya Picasso indicó: “La Inspiración me viene trabajando”. No es necesario esperar la inspiración para empezar a trabajar, se trabaja y en el proceso del trabajo llega ésta.

Las primeras manifestaciones referidas a la parte empírica empírica sobre creatividad comienzan a tener constancia en la década de los cincuenta, momento cumbre del desarrollo de la investigación creativa, momento en que se comienzan a plantear bases para detectar a las personas en función a sus aptitudes creativas, identificándose también aspectos que pudieran influir en el incremento de esta capacidad creativa.

Veamos algunas definiciones que nos constan de esta década: «La creatividad, según MacKinnon indicó ya en 1962, supone por los menos tres condiciones: 1) una idea o respuesta nueva debe ser producida, 2) esta idea o respuesta debe resolver un problema o alcanzar cierta meta, y 3) el conocimiento original debe ser mantenido y desarrollado al máximo. Según este punto de vista la creatividad se extiende en el tiempo, en vez de limitarse a un breve episodio, y se caracteriza por originalidad, adaptación y realización». (Whittaker, 1977: 407).

Y dicho de forma sencilla la conducta creadora se constituye de cualquier actividad en la que la especie humana impone un nuevo orden a su medio ambiente, es decir un cambio en su entorno. (Gootman, 1959)

Ya en la segunda mitad del siglo XX se considera que la creatividad es necesaria en la inteligencia, sin creatividad no hay inteligencia.

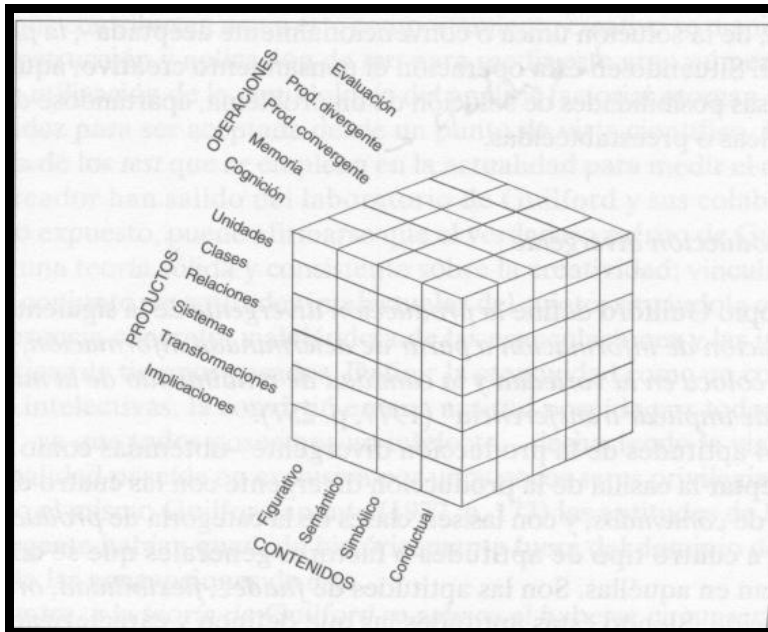
Pero destaca en la definición de creatividad Joy Paul Guilford (1977) que nos llevan a determinar esta afirmación, y nos ayudan a definir y entender la creatividad, desarrollando la teoría sobre las aptitudes intelectuales, que tiene su origen en 1950, fecha en que manifestó su idea de creatividad en una conferencia con este mismo título, impartida ante la American Psychological Association.¹

Su teoría pretende explicar la estructura del intelecto, basada en tres dimensiones: operaciones, productos y contenidos. Considerando que todo comportamiento

¹ Vease: Hernández (1999): “Manual de Creatividad Publicitaria” en sus capítulos 1, 2 y 3.

inteligente viene definido por las “operaciones” intelectuales que el individuo es capaz de realizar, sobre la base de unos “contenidos informativos”, obteniendo, de esta manera, unos “productos” mentales. Considerando así estas tres dimensiones para construir su modelo.

Figura 1. Modelo de la estructura del intelecto de Guilford.



Fuente: (Hernández, 1999: 49)

Guilford considera que todo comportamiento inteligente viene definido por las “operaciones” intelectuales que el individuo es capaz de realizar, sobre la base de unos “contenidos informativos”, obteniendo, de esta manera unos “productos” mentales. Considerando así estas tres dimensiones para construir su modelo. (Martín, 2010: 119).

Así cada una de estas dimensiones está subdividida en “clases”, es decir, distintos tipos de operaciones (cognición, memoria, producción convergente, producción divergente y evaluación), diversos tipos de información (figurativo, simbólico, semántico y conductual), y los tipos de productos obtenidos (unidades, clases, relaciones, sistemas, transformaciones e implicaciones). (Hernández 1999, 50). Estos productos serían los resultados creativos, la idea creativa.

Así la obra creativa es el resultado de un proceso mental en una mente creativa: “La creatividad es un proceso que se desarrolla en el tiempo y que se caracteriza por la originalidad, el espíritu de adaptación y el cuidado de la realización concreta. Este proceso puede ser breve, como lo es una improvisación musical, pero puede igual-

mente implicar largos años, como los que precisó Darwin para crear la teoría de la evolución (Beaudot, 1980, 108).

Por tanto, la creatividad siempre implica como resultado soluciones nuevas y originales a problemas que el creativo pretende resolver. Pero entendamos qué busca el creativo publicitario en los contenidos de sus mensajes.

Pero no se trata de crear de la nada, sino de construir y combinar con lo ya existente algo que nadie fue capaz de interpretar y unir de ese modo.

2.1 Creatividad Publicitaria

La creatividad publicitaria, podríamos decir consiste en elaborar mensajes, contenidos creativos, pero con un fin, unos objetivos concretos, pasando por todos los que en sí lleva implícitos la creatividad, como es el hecho de resolver un problema, y si es artística impactar, o buscar la llamada de atención del receptor o espectador, también en el caso del mensaje publicitario o de comunicación persuasiva, pero en éste debe llegar más allá, intentando buscar cambios de conducta, como puede ser la compra o aceptación de una idea.

Entonces podríamos decir que la creatividad publicitaria cumple una triple función, la propia de la creatividad en sí, resolver un problema de manera original, distinta, y novedosa, otra que sería la propia de la creatividad artística, llamar la atención y no pasar inadvertida con su obra ante el espectador, y una tercera que consistirá en convencer a través de la obra del contenido del mensaje, buscar un pequeño cambio en el receptor hacia la persecución del objetivo buscado.

El proceso de creación del mensaje publicitario debe cumplir unos objetivos de comunicación o marketing, claramente definidos por el anunciante, previos a la emisión del mensaje. Por tanto, la creatividad forma parte de una estrategia que pretende cumplir objetivos del modo más eficiente posible para un determinado anunciante o marca. (Martín, 2010)

La creatividad publicitaria debe estar hecha para cumplir objetivos, cumpliendo así cuatro tipos: (Navarro, 2014)

- 1- Variar un modo de pensar.
- 2- Variar una reticencia ante el cambio.
- 3- Variar un hábito de conducta.
- 4- Reforzar una conducta de consumo.

Por todo esto entendemos como la creatividad publicitaria o marketiniana, debe ser especialmente "creativa" pues impactar y convencer no es tarea fácil ante la mente del espectador.

Debido a esta compleja tarea que se le encomienda al mensaje persuasivo, el creativo debe serlo más que nunca y deberá inspirarse de cuantas fuentes pueda, siendo el cine, sin duda, una de ellas, un principal arte de inspiración. Y también la publicidad lo será en la creatividad cinematográfica, debido también al hecho de que la producción publicitaria suele contar con elevados presupuestos que la permiten desarrollar técnicas de producción novedosas, que posteriormente adquirirá el séptimo arte

al comprobar sus resultados. Así el cine en muchos casos se inspira en formas de producción publicitaria y al revés.

3. Formatos de creatividad Publicitaria... con Cine

Consideramos que podemos hacer una clasificación respecto a los diferentes tipos de creatividad que nos encontramos, algunos de ellos ya definidos hace años (Hernández Martínez en 1999) y que aún se mantienen, tal como lo planteó esta profesora, pero que sin duda debido a las técnicas audiovisuales y nuevos medios han sufrido un fuerte cambio, y el surgimiento de otros más novedosos, pero aun así y a pesar de estos cambios, algunos de ellos perduran, y como vemos otros se apoyarán en el cine. Veamos algunos de ellos.

El formato *Presencia del producto* consiste en la aparición del producto en el mensaje elaborado, un mensaje que permite determinar las características propias del producto, el cual sin una adecuada producción y juego de planos no sería novedoso, ni original, y es precisamente la producción la que ayuda a que este mensaje pueda ser notorio, acompañándolo, si es preciso, de un entorno que pueda ayudar en esta labor, tal y como lo plantea el creativo.²

Y otro como *analogía*, que consiste en comparar el producto con otro elemento animal o cosas para entender mejor sus cualidades, o *efecto demostración*, uno de los considerados más eficaces, consistente en demostrar ante los ojos del espectador los beneficios del producto o servicio; o *solución al problema*, la aparición del producto como la solución a aquello que le preocupa al espectador, son formatos enfocados al producto; o el formato *testimonial*, cuando alguien da testimonio de lo que surgió al probar el producto. Estos formatos son todos relacionados con el producto y sus características.

Vayamos a otro tipo de formatos más cinematográficos, podríamos decir, como puede ser el formato *suspense*, es un formato en el que pretendemos intrigar al espectador, o en muchos casos hacer una campaña en varias etapas, y que poco a poco se vaya resolviendo, muy utilizado ahora en redes sociales donde el propio usuario va buscando y creando la solución. La intriga hacia qué surgirá al final es importante para captar la atención. Podríamos decir que en la siguiente campaña la muñeca "Barbie" sale de su envase y busca en la tienda de juguetes lo que necesita, crea suspense en el sentido en que no sabemos qué es lo que busca y mantiene la atención, pero esta campaña no cumple solo con este formato como veremos.

² Para profundizar en estos formatos tal como los definió Caridad Hernández Martínez ver : Manual de Creatividad Publicitaria" de 1999.

Figura1. Spot: "La muñeca que eligió conducir".



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=V-siux-rWQM3>

El formato *narración* es uno de los más cinematográficos, consiste en contar una historia, como lo hace cualquier cortometraje, en este caso relacionada o que implique al mundo del consumidor, puede real o no tanto, dotando de elementos imaginarios y fantasía en su mundo. Al igual que el de *escena o trozos de la vida*, que se basa en dar protagonismo a momentos especiales, y no toda la historia, sino partes importantes de la vida en la que, por supuesto, deberá estar presente el protagonismo de la marca o producto. Eso sí momentos sin duda cruciales. Una campaña que implica también un nuevo formato propio del siglo XXI, *socialicemos*, campañas con responsabilidad social que pretenden concienciar de problemas sociales que preocupan a la sociedad del siglo XXI, como es en este caso la igualdad de género y los juguetes sexistas que quizá no ayudan a conseguirla.

Esta campaña anterior también nos muestra a un trozo de la vida de "Barbie", crucial, cuando sale de su zona de confort y rompe con lo que siempre ha hecho. Nos narra una historia, una pequeña historia en su vida, una historia que demuestra que ver la vida puede ser diferente y que educar en igualdad lejos de estereotipos puede ser posible y la publicidad y el marketing pueden ayudar a ello. Así esta campaña de "Barbie" también respondería al formato *socialicemos*.

Pero si algo toma la creatividad del cine es sus personajes, la fama de estos, la utilización de ese *personaje famoso* al que los consumidores quieren parecerse, y si usan los mismos productos que éstos o éstas, sentirán que se asemejan un poquito más a esas estrellas. No en vano grandes presupuestos publicitarios se invierten en este tipo de campañas por sus personajes. Veamos como ejemplo una de las campañas más caras de la historia de la publicidad, la Campaña de Brad Pitt con "Chanel", un plano secuencia que no admite imitaciones ni dobles, Brad Pitt en directo en Blanco y Negro para su audiencia. Son muchas las grandes marcas que utilizan el personaje famoso para buscar efectos en su creatividad.

³ Fotograma tomado de la fuente citada donde se podrá visitar la campaña completa.

Figura 2. Spot: "There you are - CHANEL N°5"



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=mGs4CjeJiQ4>

Este formato con el formato que añadimos en la clasificación como novedoso en su clasificación, pero no en su existencia, es el formato *cine*, nos referimos al que interpreta, o simula, escenas de cine tal cual, o trozos de película. Nos lleva a películas famosas, bien por la recreación de escenas parecidas o la utilización de sus personajes en situaciones similares. Otra de las campañas más costosas se basó en este formato, pues como vemos los protagonistas del mundo del séptimo arte son tan famosos que son costosos para los anunciantes, pero eso sí, consiguen el impacto buscado, e incluso a veces mayor, lo que implica que colapsan, en ocasiones, la visibilidad de la marca.

Tomamos como ejemplo otra de las campañas más costosa hasta el momento, debido no sólo a su producción, sino también a su protagonista, Nicole Kidman.

"Chanel" es una marca vinculada a estrellas del cine, tal es así como su perfume "Chanel n° 5" ha tenido como protagonistas a actrices como: Catherine Deneuve, Candice Bergen y Carole Bouquet, aunque sin duda fue Marilyn Monroe quien inmortalizó esta marca al indicar que sólo dormía con una gota de este perfume (Miguel y Martín, 2014: 218), la mejor campaña de publicidad sin producción y sí basada en la estrella de cine, porque si algo buscan las marcas es eso, fama, y si la estrella de cine se la da y comparte, será su mejor oportunidad.

⁴ Fotograma tomado de la fuente donde se podrá visitar la campaña donde se podrá visionar la campaña completa.

Figura3. Spot "Le film Chanel Nº5"



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=0hcaaKhGL00>

Este spot se protagonizó por Nicole Kidman, según Jacques Elleu, director artístico de "Chanel Nº 5" "Por su excepcional elegancia y capacidad de reflejar el espíritu de la modernidad de Chanel", una mujer gran icono de belleza en la primera y segunda década del siglo XXI, y sin duda también por su aparición en "Moulin Rouge" un film de gran éxito protagonizado por ella misma que, sin duda, nos recuerda este spot. (Miguel y Martín, 2014). La actriz recuerda la tez blanca de Marilyn y el glamur de Hollywood, lo que junto al éxito de la película la convierten en la actriz ideal del spot de la marca y así la protagonista de una producción costosa, pero con notoriedad para la marca. Una creatividad muy genuina del formato cine que permite triunfar en el formato publicitario.

El Formato *musical*, ya citado por Hernández, es sin duda uno de los grandes protagonistas de la creatividad publicitaria del siglo XXI en su primera y segunda década. Nos podemos encontrar música al ritmo de objetos, o ritmo de las personas, música en sí como gran protagonista de la producción publicitaria, y música acompañada de ritmo y personaje famoso. Así la música es la protagonista el formato audiovisual tanto en el Cine como en Publicidad, siendo este formato ideal para grandes producciones publicitarias, bien creadas para ellos en exclusiva, o bien pre-creados y utilizados por éstos, por su fama o porque su contenido y ritmo encajan con la idea del creativo en la campaña. Ya Ogilvy, reconocido creativo publicitario, dijo a finales del siglo XX: "Lo que no sepas que decir, dilo cantando". Veamos así un ejemplo de campaña donde la música al ritmo de objetos, personajes, junto con famosos suponen una creatividad publicitaria notoria y sin duda con grandes beneficios de imagen para la marca como muestra el ejemplo siguiente.

Figura 4: Spot "Publicidad 106 soda Pepsi, artista de música Britney Spears Beyonce, Pink, Enrique Iglesias"



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=sDel4YKv9d85>

El Formato *Humor* es uno de los más antiguos y míticos de la creatividad publicitaria, pero no por ello sencillo, el cine de humor fue primero y la publicidad con este tono después. Hacer pasar un rato agradable al receptor, espectador. Siempre hará que ganemos su simpatía y nos recuerde.

El *formato juego* es quizá uno de los más novedosos junto con Problema Social, *socialicemos*, que nos aporta este siglo. Dos nuevos formatos que indicamos en este trabajo. Uno de ellos debido a la importancia de los problemas sociales, muy unido a que estos quedan patentes a través de las redes, siendo ahora más visibles a través de los mensajes del receptor, ahora también emisor. Y el otro, *el formato juego*, ya que a través de las redes y el *feed Back* del espectador, numerosas campañas le invitan a participar y completar la campaña con su ayuda. Sería una campaña en etapas mediante un juego y premio, recompensa por su participación. Un formato que nace con la interactividad que permiten las nuevas tecnologías.

Otro formato, este sí, más relacionado con el cine es las *grandes producciones*, Sin duda "lo bien hecho bien parece". La creatividad toma del cine el saber hacer audiovisual y crea producciones de cine, montajes cinematográficos de elevada calidad y cuidado que en muchas ocasiones son galardonados con reconocidos premios en los festivales de creatividad como Cannes, El Sol, ...

⁵ Ver campaña completa en el enlace fuente. Fotograma tomado de la campaña.

Figura 5. "Grandes producciones. L'Odysée de Cartier"



Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=K_a4DTesVew6

Otro formato es el formato *miedo*, igualmente tomado de las películas de cine, en publicidad lo basamos en suspense e intriga, nunca se pretende hacer pasar miedo al espectador, pero si verle como lo pasan otros y ponerse en su piel; tal es el ejemplo de esta campaña en que las personas que lo presencian en vivo pasan miedo y el espectador solo está intrigado por lo que ve en otros y lo que en la campaña sucede, tal como vemos en la Campaña de "Carrie" a continuación.

Figura 6. "Carrie - Telequinesis en la cafetería y tráiler"



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=J3b6h1YaLLk7>

⁶ Ver campaña completa en este enlace. Fotograma tomado de la campaña.

⁷ Ver campaña completa y este fotograma en el enlace citado como fuente.

Un formato que da pie a otro muy novedoso, *testimonio real*, o *actor en tiempo real*, basado en poner a personas ante escenas, con sus reacciones reales, y con sus opiniones elaborar la producción y mensaje básico de la campaña. Sería el que lejos del ensayo del actor, toma la escena del cine en su etapa de elaboración. También a veces el miedo se basa en este aspecto, como lo es el ejemplo anterior. Donde los espectadores tienen reacciones reales que se utilizan en la campaña posterior. Pero veamos el siguiente ejemplo, una de las mejores campañas de la segunda década, basada en testimonio real e incluso problema social. Nos hace reflexionar lo que significa "ser como una niña", a veces un "insulto" que ellas mismas sin querer asumieron y se entristecen al descubrirse ante esto. Campaña de comunicación y sensibilización dentro del formato publicitario. Estaría, también, en esta el formato *socialicemos*.

Figura 7. "Campaña sensibilización Always #LikeAGirl"



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=Fr8tN6tVOmA>⁸

Comprobamos, así como los fotogramas de la creatividad publicitaria toman en muchas ocasiones su inspiración y reflejo del cine, en otras no de modo tan claro, pero en lo concerniente a su producción, sin duda, siempre pues la toma de planos y montaje es tomada del cine con gran ayuda para el montaje publicitario. Pues no en vano podemos decir que la creatividad publicitaria es un corto muy corto, o no tanto, de formato audiovisual. Un relato audiovisual sin duda.

⁸ Puede verse la campaña completa en el enlace del que se adjunta en fuente, del que se obtuvo el fotograma.

4. Conclusiones

Acabamos de comprobar cómo el formato cine es básico en la creatividad publicitaria, desde su producción, el montaje, toma de planos que le inspiran. El séptimo arte para comparte en muchas ocasiones su saber hacer con la creatividad publicitaria. Son así, inspirados en él numeroso formato, desde los más clásicos ya citados a finales de siglo XX, hasta los actuales del siglo XXI.

Los formatos: narración, cine, personaje famoso, testimonial, grandes producciones, y musical, podríamos decir son los formatos del cine de mayor éxito en creatividad publicitaria, a los que añadimos formatos nuevos y de gran éxito como son: *problemas sociales (sensibilicemos)* y *testimonio real*, implantados en esta nueva etapa de creatividad publicitaria donde lo real es más protagonista que nunca y el espectador solo empatiza con lo que siente es parte de su vida, de su inteligencia real.

En un momento actual como el presente, donde el medio audiovisual triunfa y el impacto es difícil de conseguir por la gran existencia de producciones, cualquier fuente de inspiración es necesaria en creatividad publicitaria y de comunicación. El cine ha sido, y es, una gran riqueza para la creación publicitaria, al igual que las grandes inversiones en publicidad a veces permiten desarrollar la industria y contribuir también al avance del cine. Cine y publicidad, sin duda unidos por la creatividad de sus resultados y los contenidos que permiten disfrutar al espectador.

5. Bibliografía

- BEAUDOT, A (1980): La creatividad, Madrid. Narcea.
- GOOTMAN, E. (2003): La presentación de la persona en la vida cotidiana, Amarrortu Editores, Argentina. . (Primera edición 1959).
- GUILFORD, J. P. (1977): La naturaleza de la inteligencia humana, Paidós, Buenos Aires.
- HERNÁNDEZ, C. (1999): *Manual de Creatividad Publicitaria*. Madrid. Síntesis.
- HUIDOBRO, T. (2004): *Una definición de creatividad a través del estudio de 24 autores seleccionados*. Madrid. Universidad Complutense de Madrid.
- MARTÍN CASADO, T. G. (2010): *El tratamiento de la imagen de género en la creación del mensaje publicitario del medio prensa a comienzos del siglo XXI*. Madrid. Universidad Complutense. Disponible en: eprints.ucm.es/28295/
- MIGUEL BORRÁS, M. y MARTÍN CASADO, T. G. (2014): «Los referentes cinematográficos en la creatividad Publicitaria (spot de Chanel nº 5 en su campaña con Nicole Kitman)», *Últimos estudios sobre Publicidad*. Madrid. Síntesis, 217-258.
- NAVARRO, C. (2014): *Creatividad Publicitaria Eficaz*. Madrid. Esic Editorial.
- WHITTAKER, J. (1977): *Psicología*. México. Nueva Editorial Interamericana.

5.1 WEBS

Campaña sensibilización Always #LikeAGirl (2014) Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=Fr8tN6tVOMa>. Visitado el 7 de febrero de 2018.

Carrie - Telequinesis en la cafetería y tráiler. (2013) Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=J3b6h1YaLLk>. Visitado el 9 de febrero de 2018.

La muñeca que eligió conducir (2016) Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=V-siux-rWQM>. Visitado el 10 de febrero de 2018.

Le Film - CHANEL N°5 (2012) Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=0hcaaKhGL00>. Visitado el 10 de febrero de 2018

L'Odyssée de Cartier (2012) Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=yaBNjTtCxd4>. Visitado el 8 de febrero de 2018.

Publicidad 106 soda Pepsi, artista de música Britney Spears Beyonce, Pink, Enrique Iglesias. (2012) Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=sDeI4YKv9d8>. Visitado el 9 de febrero de 2018.

There you are - CHANEL N°5 (2012) Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=mGs4CjeJiJQ>. Visitado el 12 de febrero de 2018.

LA MÚSICA EN EL CINE: UN RECURSO EFICAZ PARA POTENCIAR LOS INTERESES DE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA

Ignacio Martín Rodríguez

Departamento de Historia y Ciencias de la Música
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Valladolid
nmartinmusica@gmail.com

Resumen:

La música en el cine es solo una parte de un engranaje que, aunque creado mayoritariamente al final del proceso de producción, persigue la consecución de un resultado superior entendido como la suma de varias artes. La colaboración entre el equipo y el director determinan el éxito del trabajo, del mismo modo que el excesivo control de todas las funciones por parte del director asegura el desastre. Los cortometrajes son el campo de aprendizaje ideal. Por otro lado, las funciones de la música son muchas, y descubren contextos invisibles que yacen bajo el montaje y el relato. El mayor poder de la música se aprecia en momentos en los que crea ilusiones ópticas para aportar formas narrativas que no se lograron en el rodaje. Toda la exposición se aborda desde una experiencia profesional guiada por un ejemplo real ilustrativo.

Palabras clave: Suma, colaborativo, interpretación, invisible, re-creación

1. Un trabajo colaborativo

A la hora de valorar un trabajo cinematográfico encontramos que su propia naturaleza es colaborativa, de modo que hay muchos aspectos en los que podemos detenernos que dependen de muchos responsables creativos, pero al final, el resultado final es el objeto de nuestra apreciación. Del mismo modo que el director es el responsable último de la obra, hay otros responsables dentro de la jerarquía del proceso creativo, como son los guionistas, argumentistas, y compositores musicales. Tradicionalmente éstos son los reconocidos oficialmente como creadores de ideas claves de un film. De este modo, el diseñador de sonido, indispensable en el proceso creativo, no ve reco-

nocida su creatividad, ya que su creatividad no se considera, oficialmente, parte decisiva del conjunto. El director de fotografía, el responsable del casting, los propios actores, los responsables de decorado, atrezzo, vestuario, consejeros de ambientación, y un largo etcétera, están en el mismo caso que el diseñador de sonido. Y ciertamente, la realidad es que, en torno a estos cuatro creadores, incluyendo al director, se ordena y se establece el modo de trabajo de los demás creativos del equipo.

En el caso de la música, según mi experiencia y la de muchos colegas de profesión, es que pocas veces ha sido pensada con el director de antemano, de modo que es la última en entrar en acción, siempre a toda prisa y sin tiempo para el compositor, tanto para su composición-creación como para su grabación, revisión e inserción en el montaje de la postproducción. La realidad es que es que la libertad que se otorga a los responsables de este proceso mejora el resultado final, dado que todo el mundo involucrado en el proceso es consciente de que la entrega de lo mejor de uno mismo, en términos creativos, es la clave de la obtención de un buen producto. Del mismo modo, la suma de las creaciones, bajo una dirección, lógicamente, tiene más posibilidades de alcanzar un logro artístico. Para ello se han de dejar atrás los egos e intereses personales en pos de la obra final. En este mismo sentido, la actitud egocéntrica de un director desde el punto de vista creativo, es empobrecedora y limitadora, y garantiza en no pocos casos el fracaso de la empresa¹. Si el director se empeña en acaparar todas las áreas y no deja trabajar a su equipo en libertad, no obtendrá ideas nuevas, y perderá material y talento en el camino.

En mis comienzos como músico de bandas sonoras trabajé en la composición de la música de un cortometraje con el que comprendí cuál era la función de un músico en la elaboración de un film, cuáles las dificultades a las que se enfrentaba, y qué situaciones serían las óptimas para llevar a cabo un buen trabajo. Este ejemplo me sigue sirviendo de ejemplo. De este modo hago un repaso experiencial a lo largo de esta exposición para poner de relieve algunos aspectos relevantes de este proceso creativo musical que, a su vez, pueden ser extrapolados, de un modo generalizado, a otros casos.

2. El ritmo y el tempo en la mente del director

El director parte de una idea propia o ajena que ha sido desarrollada como guion, o de una novela pasada a guion cinematográfico. Por regla general muchos directores reconocen no tener nociones de música, y eso lo asocian a que no saben distinguir entre lo bueno, lo adecuado y lo funcional, musicalmente hablando, o sencillamente, no llegan a imaginar una música en algún fragmento durante una sucesión de planos montados. Sin embargo, sí que existe una estructuración en bloques narrativos-expresivos refleja-

¹PRENDERGAST, R. M. (1992): *Film music: a neglected art: a critical study of music in films*, 2a ed., New York and London, W. W. Norton & Company, xiii.

dos en el montaje, que contienen información emocional y subjetiva previamente preconcebida. Por otro lado, tengan o no conocimientos musicales, su manera de rodar se ha ido concibiendo con respecto a un patrón rítmico-temporal. Cada plano es parte de un montaje que se compone de bloques con un tempo, y esos bloques ensamblados forman un ritmo que se quiere trasladar al espectador. Es cierto que las cámaras digitales permiten hacer muchas más tomas y modificar los montajes con facilidad, y podría llevarnos a creer que reduciría los gastos de una producción. Sin embargo, estas innovaciones técnicas no significan la desaparición de ciertos problemas. Para empezar, la tecnología digital ha hecho que el material visual sea más fácil de manejar añadido a una considerable reducción de gastos, pero ha llevado a los montadores, mezcladores de sonido, diseñadores de sonido ambiente y compositores al borde de la debacle, ya que ha dado paso a que las dudas que le van surgiendo a un director se puedan llevar a cabo en una sucesión de pruebas. Esto, que aparentemente supone una ventaja, hace que los cuatro equipos mencionados anteriormente tengan que rehacer todo su trabajo por el cambio de una escena, y de este modo se llegan a hacer decenas de versiones en el mismo tiempo que antes, lo que significa un sacrificio humano extra y un gasto multiplicado para todos. Además, si un rodaje no ha sido planificado correctamente, no se dispondrá de los mismos actores, ni del mismo equipo para rehacer las tomas deficientes o insatisfactorias, ni se tendrá suficiente presupuesto como para acudir a las mismas localizaciones para rehacer tomas, ni tampoco se dispondrá de fechas, a no ser que estemos tratando de grandes producciones con altísimo presupuesto. De este modo, cada bloque ha sido pensado con un tipo de sucesión de imágenes o un plano-secuencia que conforman su correspondiente tempo narrativo, y cada bloque, como se ha indicado, crea el ritmo, o ritmos de la película.

Antes de abordar otros asuntos, es importante destacar la importancia que adquieren las producciones de cortometrajes para los directores y todos aquellos que forman el equipo creativo. Actualmente las nuevas tecnologías permiten la difusión de muchos más trabajos cortos realizados de una manera más intuitiva. En cualquier caso, los directores tienen la oportunidad de aprender a gestionar su presupuesto, su equipo, la producción, la post-producción y la distribución. Estos trabajos exigen sintetizar las ideas para que la historia que se quiere contar se produzca en un plazo de tiempo que optimice los recursos, y que no pase de la media hora estipulada como el máximo para un cortometraje. En este sentido, los directores y guionistas y argumentistas delinean cada bloque y el ritmo, texturas, tempo de la producción con mucho interés. A esto hay que añadir que, a no ser que entremos en los circuitos de cortos de ciertas producciones norteamericanas de los estudios más influyentes de Hollywood, en los que un presupuesto total puede llegar a rondar el 1.000.000 €, la inmensa mayoría de los cortos en España cuentan con la desinteresada aportación de los actores y resto del equipo. El presupuesto principal sale del bolso de directores, subvenciones o crowdfunding. Los componentes del equipo pretenden hacerse un hueco en el mundo de la producción cinematográfica y por tanto, su interés se centra en trabajar en equipo, aportando al proyecto con el máximo de sus recursos creativos, y haciendo

del trabajo un estudio de máster, además de adquirir más experiencia. En la mayoría de los casos, el director sabe en qué parámetros temporales subjetivos quiere que su obra discurra mediante su materialización en el montaje. Si esto no ocurre, la obra no enganchará con el espectador, y tendrá serios problemas narrativos y expresivos.

3. El compositor y su función principal

La entrada de la música en acción se produce prácticamente en todos los casos en los momentos finales de la producción, cuando hay poco o ningún margen de maniobra. Solo en contados casos la música se compone antes o al mismo tiempo, como por ejemplo el caso de Dario Marianelli en *Pride and Prejudice (Orgullo y prejuicio)*, Joe Wright, 2006)². Hay tandems de directores y compositores que planifican muy cuidadosamente la conjunción de música y narrativa cinematográfica, aunque generalmente en producciones de grandes presupuestos, como sucede con Steven Spielberg y John Williams, o Christopher Nolan y Hans Zimmer. El compositor de una banda sonora de una producción media no tiene apenas tiempo de composición, y requiere de un fiable, y numeroso equipo de orquestadores y programadores. En la actualidad la producción cinematográfica está en crisis, por el gasto que supone, y por el auge de las plataformas como Netflix, o Amazon, aunque las proyecciones son ahora una carta de presentación y un plus de calidad para algunas empresas online. Además, el objeto de las productoras se ha centrado en las series, y la música es desarrollada por equipos de músicos e ingenieros.

En cualquiera de los casos, la función principal del compositor es leer e interpretar las intenciones del director, las que son capaces de expresar y las que se desprendan de sus explicaciones, así como de las propias características del relato cinematográfico. Y tras esto, materializarlo con su creatividad y adaptarlo al relato. Para ello hace falta analizar la atmósfera, el tono general del relato, el ritmo del que antes se hablaba, los momentos donde hiciera falta crear una ilusión óptica³, y dar voz a aquello que está pero que no se ve, elegir los momentos en que debe haber silencio, y decidir qué es lo que debe aportar la música en cada bloque, dentro de una visión de conjunto, que es fundamental que no se pierda. Por tanto, también es labor del compositor ofrecer ideas a los directores que no conciban ideas musicales en su cabeza; las conversaciones previas a la filmación pueden ser muy enriquecedoras para las dos partes. Y por último, el músico debe tener en cuenta que su trabajo tiene que estar sin que se note, de tal modo que si se eliminara, se notaría y desaparecería parte del sentido de la secuencia por la ausencia de significados contextuales que la música ofrece por debajo. Solo en ocasiones es protagonista con la imagen, como por ejemplo en la

² *Pride and Prejudice*, (Dario Marianelli). London: Universal Music Company, 2005. (CD de BSO, 2005, en contraportada).

³ XALABARDER, C. (2006): *Música de cine. Una ilusión óptica*, LibrosEnRed, 12.

conjunción de la música de John Barry con las tomas aéreas de *Out of Africa* (*Memorias de África*, Sydney Pollack, 1985)⁴ para transmitir la sensación de grandeza⁵, y en otros filmes es sencillamente protagonista, como lo es la música de Hans Zimmer en *Dunkirk* (*Dunkerque*, Christopher Nolan, 2017)⁶. En definitiva, la música debe ser parte intrínseca del proyecto, un recurso más de los muchos que confluyen en el proceso creativo.

4. Aprendizaje a través del cortometraje

El mundo del cortometraje es imprescindible para todos aquellos que desean formar parte de una producción. El compositor no queda al margen de esta experiencia. En este ámbito va aprender gran parte de la dinámica de trabajo de los largometrajes. Hay directores que no han pensado en una música, y el montaje tiene un ritmo meramente visual en donde las ideas musicales son difíciles de introducir. Otros directores recurren, con más frecuencia de lo aconsejable, a música preexistente para ayudarse en la construcción de su proyecto y dotarlo de contexto. En este caso es muy difícil hacerlos abandonar estas referencias, y acaban pidiendo una réplica de ellas, o algo muy semejante. Otros tienen una concepción rítmica y expresiva del relato en la que la música está íntimamente relacionada con el resto de los agentes creativos. En estos casos es necesario aclarar y explicar que lo que oyen son solo bocetos, o que la música cambiará a medida que se vaya completando u orquestando, o cualquier otra contingencia, porque no pueden imaginar, y con razón, el resultado musical final. Algunos montadores, conscientes de la importancia del ritmo que se crea entre su trabajo y la música, y sabedores de la ayuda que es para su propio trabajo un ritmo musical, llegan a darles ideas sobre estas cuestiones a los directores. Cuando los responsables saben los lugares que requieren música y qué función tendrá, solo falta que su actitud sea abierta y den libertad, dentro de las limitaciones, al compositor. Esto unido a la honestidad con su idea, y a la exigencia hacia sí mismos y hacia el compositor, hará que se debatan las propuestas, y se filtre solo lo que se decida que vale, siempre sin perder de vista las limitaciones materiales y temporales. Con todas estas condiciones hay muchas posibilidades de que el proyecto sea una suma fructífera de esfuerzos e ideas diversas. Por el contrario, si no se dan unas condiciones de apertura libertad y diálogo, la experiencia puede ser muy trabajosa y poco satisfactoria para todos, dada

⁴ *Out of Africa*, (*Memorias de África*, dir. Sydney Pollack y mús. John Barry). Los Angeles, California: Universal Studios, 1985. (DVD, 1986), 1h 34'

⁵ RUSSELL, M. y YOUNG, J. (2001): *Bandas Sonoras Cine, Barcelona, Océano Grupo Editorial 2001, 81.*

⁶ *Dunkirk*, (Dir. Chisotpher Nolan y mús. Hans Zimmer). London, Syncopy Films, 2017. (DVD distribuido por Warner Bros. Films, 2017).

la poca motivación que acabará suscitando el proyecto, añadido a la escasa remuneración que suele reportar.



5. Agobiado y Distráido

Recibí el encargo de poner música a un corto con un nombre, que por inusual y largo, me resultaba especialmente atractivo. Se llama *Agobiado y Distráido una calurosa noche de verano en un motel de carretera con seis preguntas y tres muertos*⁷, de Miguel Escamilla y Ángeles Martínez, de 1999. Fue uno de mis primeros trabajos y me enseñó mucho sobre cine, de lo que es conveniente saber si se quiere trabajar en este campo, sobre la función del compositor en un proyecto, así como sobre las condiciones ideales con el que un músico se podría encontrar en el futuro si todo se desenvolvía como había sucedido en este trabajo, y por tanto, sobre los tremendos inconvenientes con los que se podrían topar en otros casos bien distintos. El corto tenía una duración de 10 minutos, y la dirección era compartida.

La primera reunión con los directores fue muy clara acerca del tiempo y los problemas que tendríamos que superar. Para empezar, ellos habían contado desde el principio con una mini orquesta de big band que habría de hacerles la música, pero en el último momento aquella idea se desvaneció. Quedaban cinco días para tener todo preparado para la postproducción, y se había gastado mucho dinero, y mucho esfuer-

⁷ *Agobiado y Distráido en un motel de carretera una calurosa noche de primavera con seis preguntas y tres muertos* (Dir. Miguel Escamilla y Ángeles Martínez, y mús. Nacho Martín). Madrid: Producciones Miguel Escamilla, 1999. (CD no distribuido, 2000).

zo en todas las fases previas. Los nervios estaban a flor de piel y la angustia era considerable. Además, no nos conocíamos y la aventura de delegar la música en un desconocido, con buenas referencias, pero desconocido para ellos era otro motivo más para la ansiedad. Más adelante, comprendí que esta presión en los trabajos que llegasen iba a ser bastante normal.

Los pasos que dieron con respecto a mí fueron impecables, tanto en el trato, que siempre es aconsejable, como en sus explicaciones y su modo de actuar. El proyecto ya estaba definido en un *copión* prácticamente definitivo. Todas las veces que un compositor hace música para cine se enfrenta al angustioso visionado de un copión, que sólo tiene los diálogos, a veces con un sonido deficiente, o incluso sin él, de los diálogos, y el sonido de la reverberación de la habitación o el ruido ambiente. Los directores primeramente me informaron de lo que iba a ver y me explicaron que querían realizar una obra que tuviese una factura de cine negro al modo de los años 70, un film detectivesco cargado de crítica social y el sentido del humor. Tras el visionado se volvió sobre la idea general y sobre los bloques temáticos que se podían apreciar. Para explicar mejor sus ideas tenían preparadas unas muestras de música para ambos objetivos, que afortunadamente no habían utilizado nada más que para inspirarse, pero no se habían introducido en los montajes. Cuando estas muestras musicales se introducen en los montajes provisionales, acaban siendo un problema porque los directores se acostumbran generalmente a ellos, dirigen el montaje con respecto a ellos, y a la larga se limita la creatividad del músico ya que se le pide algo parecido, si no igual⁸.

6. Argumento y género

La idea era dotar al cortometraje de una banda sonora muy potente al principio que alertase al espectador de que se trataba de una historia policíaca de verdad, con sangre y cadáveres. El final era el último despropósito del teniente Agobiado y el sargento Distráido, un toque de humor que debía liberar al público ayudándole a reír y a distenderse. Las referencias musicales escogidas por los directores daban a entender la enorme cultura cinematográfica que tenían y mostraban un conocimiento de bandas sonoras enorme, pese a que mantenían una actitud modesta hacia la música declarando abiertamente que no tenían conocimientos musicales.

El conocimiento de muchas músicas por parte de los directores hace que hayan desarrollado una sensibilidad muy fina hacia la música que oyen e incorporen el ritmo musical en los montajes y en sus mismas tomas. La consecuencia de aquel primer encuentro es que se debía construir primero el principio y después el final, y que la instrumentación debía recordar a las big bands, pero también había que introducir elementos y sonidos más propios de los años 90 si se quería una actualización del

⁸ CHION, M. (1992): *El cine y sus oficios*, Madrid, Ediciones Cátedra, 404.

género. La ventaja es que yo tenía que hacerlo todo con módulos midi, con muestras que por entonces no estaban tan desarrolladas como lo están ahora. La desventaja es que no tenía tiempo, ni presupuesto, para contar con una big band real, ni un estudio mayor para hacer sonar mis ideas. De este modo los acordes jazzísticos debían combinar piano con metales, pero al mismo tiempo se tenían que oír con claridad los bombos de una batería muy potente, casi con sonido de *hard rock* de los 90, y los bajos penetrantes y duros, por lo menos para el bloque inicial. Los tubular bells aportarían esa pincelada que anunciaba el duelo y la muerte al otro lado de la puerta, y el órgano *hammond* y el piano eléctrico situarían al espectador en los años 70. La melodía principal levantaba sobre un ostinato, una repetición obsesiva del bajo. El final se planteó como una variación de este motivo principal, con carácter muy vivo, muy rápido,ailable, con ritmo de *swing*, para que el disparate final acompañase a los títulos de crédito y formasen un solo bloque.

El resumen de la historia ayuda a entender lo que nos interesa para esta exposición. El teniente Agobiado y el sargento Distráido acuden a una habitación de un motel de carretera, echan la puerta abajo y encuentran tres cadáveres con disparos. Los cuerpos pertenecen a una pareja joven de un muchacho y una muchacha, y un hombre de mediana edad con un disparo en la frente. Los detectives se muestran muy desorientados. La historia de repente hace un flash back y los personajes nos comienzan a desvelar los motivos de sus actos, y así descubrimos lo que ha pasado. La pareja joven está desesperada por abandonar su situación vital para tener una vida de desahogo económico, y para ello el muchacho ha iniciado una aventura con la mujer de un hombre de dinero sin escrúpulos. El joven ha quedado con su amante en que le robe el dinero a su marido y se reúna con él para escapar juntos. Una vez reunidos, el joven se deshará de ella, le quitará el dinero y la pareja de jóvenes huirá con todo. Cuando ya sabemos el plan, entra otro bloque en el que todas las partes involucradas, los tres muertos y la esposa del hombre de dinero, la que ha sido convencida para robarle todo el dinero, hablan de su visión de la vida y del dinero, A partir de ahí la historia entra en un camino veloz hacia el final. El hombre de negocios ha descubierto la infidelidad de su mujer, y entra en la habitación del motel donde los jóvenes van a quitarle el dinero a la esposa, y los mata, justo antes de que llegue ésta. Cuando su esposa llega se encuentra con los jóvenes yaciendo en la cama, y su marido escondido tras la puerta apuntándole con el revólver. Se produce un forcejeo entre ellos y él recibe un tiro en la frente. De este modo ella se libra. Mientras el teniente y el sargento se preguntan por lo que ha ocurrido, la mujer, que aún permanece dentro, escapa con el dinero, y cuando los dos policías se quieren dar cuenta, oyen, y descubren, que el coche que se oye arrancar y salir es el suyo, que está siendo robado. Sólo nosotros sabemos que la esposa es la que ha conseguido librarse del lío y escapar en el coche policíaco. Y de ahí se pasa a los créditos finales.

7. El túnel invisible

Toda la primera parte está constituida con muchos planos secuencia, de modo que la cámara pasa de una situación a otra mediante un movimiento de cámara. Los personajes se encuentran preparados y la cuando la acción de unos personajes termina, la cámara se mueve en busca de los otros actores preparados, y comienza otra acción, y en el fondo hay un cambio de situación espacio-temporal sin que lo haya en la realidad, lo cual es un recurso muy original; es el recurso contrario al plano-contraplano. La mente rápidamente juega a este engaño, a esta ilusión. Los flash back también llegan a través de planos secuencia montados a la inversa, lo que indica que nos remitimos al pasado.

En la conversación que los directores y yo tuvimos, ellos pusieron de manifiesto desde el principio que había todo un bloque que estaba pensado para hacerse como un plano secuencia largo y giratorio. La cámara recogería el discurso de un personaje, después giraría hasta encontrar a otro personaje que hablaría solo. Tras este monólogo la cámara seguiría girando en la misma dirección hasta encontrar al tercer personaje con su monólogo, y seguiría la misma operación hasta llegar al cuarto actor. Todo este bloque tenía que tener como nexo de unión el giro de cámara en una sola secuencia. Pero no se pudo conseguir el sistema giratorio, y hubo de grabarse todo el bloque con un montaje de planos de cámara fijos con las correspondientes reflexiones en alto de los personajes implicados en el crimen. Así pues, decidimos entre los tres que la música tendría que crear el efecto de noria, circular, que no se había conseguido visualmente y que diera unidad a ese bloque, pero en ninguna conversación se sugirió idea musical alguna.

La realización de ese puente musical fue un proceso muy complicado. El análisis de los planos indica que se trataba de planos pausados en los que el objetivo era que el espectador recogiese los mensajes de los personajes con claridad. Se trata del núcleo principal del cortometraje, en los que los cuatro implicados en el crimen cuentan a los espectadores sus visiones de la vida y el lugar que el dinero desempeña en sus vidas, especialmente el primero, el hombre adinerado, que ya está muerto y por tanto no podría hablar, pero que se incorpora para hablar directamente a cámara. Es el verdadero motor de la obra y se trata de un encuentro de intereses a la vez que una crítica social muy fuerte. Además del ritmo mencionado del material grabado, del ritmo propio de cada toma, el montaje también respondía a un ritmo pausado, ni rápido ni lento, y con mucha capacidad de atraer la atención y crear tensión. Para enfatizar el carácter del bloque, el sonido ambiente, todo el diseño de sonido, se silenció para que la música adquiriera el papel que se le pedía, y para establecer un punto de inflexión con respecto al bloque anterior. El único sonido que se introdujo fue el de un trueno cuando comienza el bloque, lo que hace que se intuya que el bloque pertenece al mundo de lo irreal.

La solución musical pasaba por un ritmo caminante, un *walking bass* de jazz, haciendo un dibujo rítmico jazzístico repetitivo, obsesivo, circular, hipnótico, interminable, utilizando las notas principales del tema de inicio y final. El carácter grave del bajo crea tensión y seriedad, y favorece la equalización de los monólogos, de las voces. Pero ese bajo solo no decía todo lo que había oculto en la imagen⁹. La batería debía ser muy sutil, una mera pauta rítmica que se materializó en un sencillo *charles* que se abre y cierra marcando el 2 y 4 del compás de 4/4. Un acorde de piano eléctrico entra en cada cambio de plano, mientras la armonía sube medio tono, al mismo tiempo que se evita el mickey-mousing. Esto provoca que los cambios floten sobre la imagen, y la sensación de rodeo inestable sea aún mayor. El sonido del piano eléctrico es ronco y los acordes se despliegan arpegiados, torpes, sórdidos, aletargados, largos, y la sensación de caminar cansino del bajo se refuerza. El problema comenzaba cuando yo quería introducir cualquier melodía por encima, porque el objetivo principal, que eran las palabras, dejaban de entenderse. De hecho, solo admitía alguna nota de registros medios en los momentos en los que había una pausa entre las frases, a modo de ornamento casual.

El resultado general es satisfactorio porque se crea un efecto óptico circular y el tiempo se convierte en un tiempo conversacional y subjetivo. Se consigue un efecto hipnótico, que introduce al espectador en un túnel donde cada personaje habla de sus inquietudes vitales con respecto al dinero, y se estructura narrativamente al relato, dotándolo de una ambientación acorde al género policíaco, y haciendo que la trama principal se entienda.

Por lo tanto, la música no sólo creaba un efecto reservado para la imagen en principio, sino que sacaba a la luz una historia escondida y solventaba una inquietud de los directores. La música solucionaba y hacía brillar el argumento.

8. Conclusión

El éxito de la conjunción de la música con la imagen, en este caso, se debió en primer lugar a la conciencia clara que tenían los directores de que un recurso musical debía crear un efecto óptico que había sido inviable, y de que además debía dar una forma y un carácter determinados a la narración. También tuvieron claro que debían hacer respirar ese bloque con un ritmo y un tempo parecido al que querían originalmente, y que éstos fuesen lo más musicales posibles. Esto es, se rodó y montó sabiendo que habría sólo música y diálogo, lo cual fue fundamental para su concepción. Se dotó al relato de la fuerza necesaria como para que hubiese una historia contextual escondida debajo que la música pudiese descubrir. Y por último, confiaron en que una propuesta abierta, sin referencias

⁹Xalabarder, op. cit., 14.

y dejando libertad al compositor, iba a dar como resultado un resultado superior, en el que las diferentes aportaciones serían parte de un todo.

Estas condiciones de profesionalidad, en las que el director es consciente del papel de cada parte involucrada, no se dan en todos los cortometrajes, así como tampoco en los largometrajes, y sin embargo enseñan que son las idóneas para el buen funcionamiento y un buen resultado. Es también cierto que el compositor puede coincidir con las ideas estéticas del director, o a lo mejor no, en cuyo caso el trabajo del músico es bastante más costoso. Puede suceder, de igual modo, que la música transmita bien lo que las imágenes esconden, pero no sea del agrado nunca del director y finalmente éste decida prescindir de sus servicios para contratar a otro; de estos casos está llena la historia de las producciones. Del mismo modo, puede suceder, y también es habitual aunque no reconocida por los músicos, que el compositor no consiga estar en sintonía con lo que tiene delante, y su trabajo o bien se distancie de la calidad de las imágenes y la historia, o no dé la talla en absoluto. Hay que recordar que una música muy buena en un relato mediocre, o unos planos y montaje de dudosa calidad puede arruinar del todo el resultado final, ya que enfatiza las deficiencias técnicas previas, y por tanto, no es una música adecuada. Del mismo modo, músicas en lugares donde la historia no necesita música, o una música destacada, o inapropiada, sin una introspección psicológica y emocional, es capaz de llevar al traste a cualquier proyecto digno. Por eso, ser consciente de que el papel del compositor es el de ser un intérprete de la historia cuyo lenguaje es la música, y que entra en último lugar, es fundamental, así como valorar todos los elementos del equipo con el que trabaja, y todas sus limitaciones, para establecer la mayor fluidez en el tráfico de ideas entre el director y él. En definitiva, un buen proyecto se puede asegurar siempre y cuando se considere el proyecto final como la suma de todas las ideas creativas, dirigidas por un director, que las considere parte de un total que está por encima de todas.

Bibliografía final

- CHION, M. (1992): *El cine y sus oficios*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- PRENDERGAST, R. M. (1992): *Film Music: a neglected art: a critical study of music in films*, 2ª ed., New York and London, W. W. Norton & Company.
- RUSSELL, M. y YOUNG, J. (2001): *Bandas Sonoras Cine*, Barcelona. Océano Grupo Editorial 2001.
- XALABARDER, C. (2006): *Música de cine. Una ilusión óptica*. LibrosEnRed.

Audiovisuales

- Agobiado y Distruido en un motel de carretera una calurosa noche de primavera con seis preguntas y tres muertos* (Dir. Miguel Escamilla y Ángeles Martínez, y mús. Nacho Martín). Madrid: Producciones Miguel Escamilla, 1999. (CD no distribuido, 2000).
- Dunkirk*, (Christopher Nolan). London, Syncopy Films, 2017. (DVD distribuido por Warner Bros. Films, 2017).
- Dunkirk*, (Hans Zimmer). EEUU: Warner Bros. Music, 2017. (CD de BSO, 2017).
- Out of Africa*, (John Barry). EEUU: MCA Records, 1985. (CD de BSO, 1985).
- Out of Africa*, (*Memorias de África*, Sydney Pollack). Los Angeles, California: Universal Studios, 1985. (DVD, 1986).
- Pride and Prejudice*, (Dario Marianelli). London: Universal Music Company, 2005. (CD de BSO, 2005).

RETRATOS DE LA CRISIS ECONÓMICA EN ESPAÑA: INMOVILIDAD Y LA GENERACIÓN PERDIDA EN *HERMOSA JUVENTUD*

Raquel Martínez Martín

University of Strathclyde
raquel.martinez-martin@strath.ac.uk

Resumen:

Desde el año 2008, y durante el subsiguiente periodo de recesión, gran parte de la sociedad española se ha visto afectada negativamente a nivel económico, político y social por los efectos de la crisis económica. En este contexto, una sección del cine producido en España ha venido reflejando (y denunciando) las consecuencias de dicha crisis. Este trabajo analiza la película *Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014) a través de un estudio del movimiento tanto del encuadre en sí como dentro del encuadre. El objetivo es el de analizar cómo el movimiento (o la ausencia del mismo) refleja la situación socioeconómica en la que la juventud española se halla inmersa. Para ello, se utilizarán los instrumentos de análisis del movimiento cinematográfico expuestos por Dimitris Eleftheriotis (2010), los ejes certeza ↔ incertidumbre y actividad ↔ pasividad, con el fin de concluir hasta qué punto la película enfatiza la ausencia de movimiento como instrumento de reivindicación respecto a la falta de oportunidades sufrida por las nuevas generaciones españolas.

Palabras clave: cine de la crisis, cine español, crisis económica, estasis, inmovilidad.

1. La generación perdida en el contexto de la crisis económica

Durante el verano de 2007, y de forma más evidente en 2008, la economía global sufrió un colapso que, como bien sabemos hoy, afectó incluso a los sistemas económicos más estables a nivel global. Los efectos de esta crisis comenzaron a percibirse en España desde el mismo año 2008 en adelante mediante un aumento significativo del desempleo (del 15,9% en 2009 a más del 24% en 2012) y de una reducción Pro-

ducto Interior Bruto del 1, 6% en 2009.¹ Dichos efectos repercutirían en la sociedad española a diferentes escalas, afectando especialmente a los sectores más jóvenes y a los de edad más avanzada. Es a los primeros a quienes nos referiremos en esta comunicación.

El impacto de la crisis económica en los jóvenes españoles ha sido plasmado en el cine español más reciente, a través de distintos géneros y de narrativas de diversa calidad. Por ejemplo, la película *Perdiendo el norte* (dirigida por Nacho García Velilla, 2015) narra, a caballo entre la comedia romántica y el humor absurdo, la fuga de cerebros a Alemania provocada por la falta de oportunidades laborales para los dos protagonistas (interpretados por Yon González y Julián López), ambos posgraduados universitarios.² Por otro lado, el galardonado drama independiente realizado por Carlos Marqués Marcet, *10. 000 Km.* (2014), muestra las vicisitudes de las relaciones a distancia por medio de la pareja protagonista (Natalia Tena y David Verdager), separada a causa de la falta de trabajo.³ Dentro del cine documental, la directora Iciar Bollain ha captado en su trabajo *En tierra extraña* (2014) uno de los retratos más fehacientes de la emigración española, en el caso específico de la ciudad de Edimburgo (Escocia) donde ella misma reside.⁴

Los filmes anteriores relatan el drama de aquellos jóvenes que, pese a su excelente preparación académica, no son capaces de encontrar un trabajo dentro de su sector profesional y de acuerdo con su nivel educativo. Sin embargo, existe otro grupo: el de los jóvenes entre los 18 y los 34 años que ni estudian ni trabajan, popularmente denominados “ni-nis”.⁵ Huelga decir primeramente que existe cierta controversia respecto al número y composición de este grupo de jóvenes afectados por la crisis económica. En un artículo de 2013 para el Real Instituto Elcano, Carmen González Enríquez cuestionaba el alarmismo producido por el desempleo juvenil.⁶ En realidad,

¹ ROYO, S. (2013): *Lessons from the Economic Crisis in Spain*, Europe in Transition: The NYU European Studies Series, Nueva York, Palgrave Macmillan, 55.

² *Perdiendo el norte* (Nacho García Velilla). España: Atresmedia, Producciones Aparte y Telefónica Studios, 2015. (DVD distribuido en España por Warner Bros. Pictures International España, 2015).

³ *10. 000 Km.* (Carlos Marqués-Marcet). España: Lastor Media y La Panda, 2014. (DVD distribuido en España por Avalon, 2014).

⁴ *En tierra extraña* (Iciar Bollain). España: Tormenta Films y Turanga Films, 2014.

⁵ BARBERÍA, J. L. (2009): «Generación ‘ni-ni’: ni estudia ni trabaja», *El País (Edición digital)*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2009/06/22/sociedad/1245621601_850215.html [8 de septiembre de 2017].

⁶ GONZÁLEZ ENRÍQUEZ, C. (2013): «El paro juvenil en España», *Real Instituto Elcano*. Recuperado de:

http://www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/!ut/p/a/1/04_Sj9CPykssy0xPLMnMz0vMAfGjzOKNg318fEKcHX1NTZz9QgKNXI0NDSAAqCASiWl_JwOYAqL0G-AAjgTIF-SGHgIARXkYxQ!!/dl5/d5/L0IDU0IKSWdrbUEhIS9JRFJBQUlpQ2dBek15cXchLzRKQ2hEb01kdEJnY2huQVZHRUEhL1o3XzNTTEtMVENBTTU0Q05UUTI3RjMwMDAwMDAwLzA!/?WCM_PO RTLET=PC_Z7_3SLLLCAM54CNTQ27F30000000000000000_WCM&WCM_GLOBAL_CONTEXT

según González, el desempleo afectaba solamente al 22% de los jóvenes entre 16 y 24 años, y no al 55% que la prensa popularizó debido a una incorrecta interpretación, por parte de los medios, de la encuesta del paro juvenil realizada por Eurostat. Citando la Encuesta de Población Activa (último trimestre de 2012) como referencia, González Enríquez afirmaba que dichos “ni-nis” formaban un grupo minoritario de unas 73.000 personas.⁷ Posteriormente, datos aportados por el Instituto Nacional de la Juventud (Injuve) en 2015 arrojaban nuevas cifras (el 18,6% de los jóvenes entre 15 y 24 años, según Eurostat) aunque, sin embargo, también se hacía eco de los fuertes estereotipos negativos asociados a este colectivo.⁸

Sin tomar parte en dicha controversia, el director catalán Jaime Rosales explora, en *Hermosa juventud*, el drama diario de estos jóvenes. La falta de oportunidades de este colectivo se ve enfatizada tanto por su estrato social, como por la dificultad añadida que supone la falta de preparación académica y el abandono prematuro de los estudios. En *Hermosa juventud*,⁹ Jaime Rosales presenta un retrato intimista a la vez que demoledor de estos jóvenes y su entorno. *Hermosa juventud* narra la historia de Natalia (Ingrid García Jonsson) y Carlos (Carlos Rodríguez), una pareja de unos veinte años que, habiendo abandonado los estudios y ante la precariedad laboral imperante, decide tomar parte en una producción pornográfica amateur para conseguir algo de dinero rápido. No obstante, el inesperado embarazo de Natalia tras la grabación provocará una situación económica y familiar más insostenible para ambos, si cabe.

En *Hermosa juventud*, Rosales no se desvía de algunos elementos ya presentes en sus filmes anteriores (especialmente en sus primeras cintas) tales como el uso del plano fijo y del plano secuencia, la ubicación de la trama en espacios urbanos, y el sonido meramente diegético. Sin embargo, el director catalán abandona ahora la frialdad y la distancia observacional que caracterizaba a obras como *La soledad* (2007)¹⁰ y, sobre todo, *Las horas del día* (2003).¹¹ Esta desviación del estilo puramente objetivo se lleva a cabo en pos de un acercamiento más humano hacia los personajes que componen *Hermosa juventud* y, sobre todo, de una crítica social nada sutil.

T=/wps/wcm/connect/elcano/elcano_es/zonas_es/comentario-gonzalez-enriquez-paro-juvenil [5 de julio de 2017].

⁷ *Ibid.*

⁸ HENAR LOMEÑA, L. y SEGALES KIRZNER, M. (2015): «Cambios sociales y el empleo de la juventud en España: una mirada hacia el futuro», *Injuve*, 35. Recuperado de: <http://www.injuve.es/observatorio/formacion-empleo-y-vivienda/cambios-sociales-y-el-empleo-de-la-juventud-en-espana-una-mirada-hacia-el-futuro> [3 de julio de 2017].

⁹ *Hermosa juventud* (Jaime Rosales). España: Fresdeval Films, Wanda Visión y Les Productions Baltazar, 2014. (DVD distribuido en España por Wanda Visión, 2014).

¹⁰ *La soledad* (Jaime Rosales). España: Wanda Visión, Fresdeval Films e In Vitro Films, 2007. (DVD distribuido en España por Wanda Visión, 2007).

¹¹ *Las horas del día* (Jaime Rosales). España: Fresdeval Films e In Vitro Films 2003. (DVD distribuido en España por Wanda Visión, 2003).

Además de estos aspectos, esta comunicación sugiere que existe una tendencia a enfatizar el drama de estos personajes mediante la inmovilidad del encuadre y dentro del encuadre. De este modo, basándonos en la metodología de movimiento cinematográfico propuesta por Dimitris Eleftheriotis realizaremos, a continuación, un análisis de dicha inmovilidad en *Hermosa juventud* como reflejo de la situación social y económica durante el periodo de recesión.

2. Una teoría del movimiento cinematográfico

Como ya hemos comentado, algunas producciones cinematográficas recientes se han hecho eco de los efectos y consecuencias de la crisis económica en la sociedad española. Asimismo, han comenzado a aflorar estudios académicos referentes a esta misma temática. Dean Allbritton, por ejemplo, traza un paralelismo entre el cine de la crisis y el uso de la vulnerabilidad física de los personajes como metáfora de la vulnerabilidad política provocada por la precariedad socioeconómica imperante.¹² Por otro lado, Rubén Sánchez Trigos identifica un resurgimiento de los cines fantástico y de terror en España, a raíz de la crisis, como medio de acercamiento al análisis de este contexto económico.¹³ De modo similar, Antonio Sánchez-Escalonilla se centra en la producción del realizador vasco Enrique Urbizu como representación del cine de la crisis dentro del cine negro o thriller.¹⁴ La presente investigación, sin embargo, se focaliza tanto en cuestiones narrativas como formales. Más específicamente, argüimos que los efectos de la crisis socio-económica española se ven representados por la ausencia del movimiento dentro del encuadre y del encuadre mismo, y del uso de encuadres opresivos, incluyendo el doble encuadre.

Con dicho objetivo, esta investigación adapta la metodología propuesta por Dimitris Eleftheriotis en su libro *Cinematic Journeys: Film and Movement* (2010) al contexto del cine de la crisis económica española.¹⁵ Adoptando una perspectiva diametralmente contraria a algunas teorías previas del movimiento cinematográfico, Eleftheriotis desarrolla su propia metodología dentro de la narrativa cinematográfica

¹² ALLBRITTON, D. (2014): «Prime Risks: The Politics of Pain and Suffering in Spanish Crisis Cinema», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 15, 1-2, 101-15. Recuperado de: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14636204.2014.931663> [10 de julio de 2017].

¹³ SÁNCHEZ-TRIGOS, R. (2016): «El cine fantástico español bajo la sombra de la crisis (2007-2015)», *Imagarios visuales de la crisis*, Nekane Parejo y Antonio Sánchez Escalonilla (Eds.). Pamplona, EUNSA, 157-71.

¹⁴ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (2016): «La trilogía de la crisis de Enrique Urbizu: *La caja 507*, *La vida mancha* y *No habrá paz para los malvados*», *Imagarios visuales de la crisis*, Nekane Parejo y Antonio Sánchez Escalonilla (Eds.), Pamplona, EUNSA, 143-55.

¹⁵ ELEFATHERIOTIS, D. (2010): *Cinematic Journeys: Film and Movement*, Edimburgo, Edinburgh University Press.

de viajes.¹⁶ Sus premisas principales son el rechazo de oposiciones binarias (bueno/malo, cierto/incierto, activo/pasivo), la importancia de los aspectos formales cinematográficos en oposición a la hegemonía del análisis argumental y narrativo, y la utilización de los ejes (continuum) actividad ↔ pasividad y certeza ↔ incertidumbre como método de análisis del movimiento. Sin embargo, dado el contraste tanto contextual como narrativo entre el cine de viajes y el cine de la crisis económica española, será necesario realizar algunas modificaciones en la metodología de Eleftheriotis antes de aplicar su análisis a este último.

El primer eje, **actividad** ↔ **pasividad**, representa para Eleftheriotis *the relation between the body of the characters and the camera* (la relación entre el cuerpo diegético de los personajes y la cámara – mi traducción).¹⁷ Así, los personajes que poseen el control total del aparato visual se inclinan hacia el polo activo del eje, mientras que los personajes transformados en objetos (y no en sujetos) del proceso de exploración visual y espacial gravitan hacia el polo pasivo, como consecuencia, este eje se define por medio de dos aspectos fundamentales: visión y placer. Para Eleftheriotis, estos aspectos conducen a un proceso de descubrimiento y revelación tanto del espacio físico como de los mismos protagonistas. Dentro del cine de la crisis, por el contrario, la exploración espacial vendrá determinada por la motivación activa de los personajes para conseguir un cambio tanto de carácter individual como colectivo/social, así como de su propia movilidad.

En *Hermosa juventud*, el eje actividad ↔ pasividad también se define por la relación entre el cuerpo diegético de los personajes y de la cámara en sí, además de la movilidad de ambos elementos. A pesar de haberse rodado casi enteramente con cámara en mano, la movilidad de dicha cámara es limitada. Los movimientos del encuadre son breves y de corto recorrido, y se utilizan para explorar el cuerpo de los personajes de forma fragmentada. Algunas tomas parten del rostro a las manos de los personajes, y vuelven a ascender al rostro del mismo personaje. De modo similar, la cámara realiza movimientos cortos de personaje a personaje (de izquierda a derecha y viceversa) en momentos de interacción, limitando el uso del plano-contraplano a conversaciones en las que existe algún tipo de confrontación (entre Natalia y Carlos, o entre Natalia y su madre, por ejemplo).

Esta movilidad limitada del encuadre se refleja, a su vez, dentro del encuadre, a través de la falta de movimiento de los personajes. Natalia se nos presenta sentada, tumbada o de pie (inmóvil) en numerosas ocasiones, y no la vemos caminar hasta entrado el minuto veintiuno de la película. Cuando lo hace, suele ser en interiores, dentro de espacios urbanos como centros comerciales o parques. Tras dar a luz, Natalia parece recuperar su agencia mediante el deseo de conseguir un trabajo para mante-

¹⁶ Entre los autores revisados por Eleftheriotis se encuentran teóricos tan dispares como David Bordwell, Gilles Deleuze y Jean-François Lyotard entre otros. Para Eleftheriotis, dichos autores inciden en exceso en los binarismos mediante los que se subordina el estilo del filme a su argumento (en el caso de Bordwell y otros) o viceversa (para los post-estructuralistas, el énfasis se halla en el estilo del film).

¹⁷ *Ibid.*, 70.

ner a su hija, inclinándose de nuevo hacia el polo activo, y la vemos recorrer algunos establecimientos buscando trabajo. Finalmente, tomará la decisión de emigrar a Alemania pero, como analizaremos en más detalle en breve, el placer del viaje será anulado al mostrarse únicamente por medio de fotografías, que subrayarán aún más esta idea de estasis.

El personaje de Carlos recorre también el eje actividad ↔ pasividad. Al contrario que Natalia, Carlos parte de una perspectiva más activa, es decir, oscilando ligeramente hacia el polo activo del continuum. Lo vemos trabajando junto a su amigo Raúl (Fernando Barona) en la construcción, aunque de forma esporádica y bajo condiciones precarias. En casa, Carlos actúa como único proveedor, cuidando de su madre enferma, a quien únicamente se presenta sentada o en cama debido a un problema de movilidad. La agencia de Carlos se verá disminuida por dos causas argumentales: su inminente paternidad, y la lucha por conseguir una indemnización en base a una agresión tras una noche de fiesta. Carlos concentra toda su actividad en la segunda, creando castillos en el aire en cuanto al dinero que supuestamente recibirá, y del que un tribunal de justicia acaba privándole. Tras tratar de ajustar cuentas por su parte (contratando a unos matones para darle una paliza a su agresor), Carlos caerá en la pasividad total. Así, solamente aparecerá sentado o de pie, inmóvil durante la segunda mitad del metraje.

Por contra, Carlos y Natalia parecen recuperar su agencia en momentos de actividad social, en los que se reúnen con sus amigos. En estas escenas, situadas en complejos urbanos (un centro comercial, una zona industrial y un parque), Rosales consigue un acercamiento de primera mano a las inquietudes de estos jóvenes. En estas conversaciones se intercalan temas de tal relevancia como la educación, la falta de oportunidades laborales y de motivación (tanto para ellos como sus familiares) con diálogos de tipo más banal, referentes a vídeos virales o videojuegos. Sin embargo, el momento álgido de socialización representado en la película se desarrolla en una salida nocturna. Carlos, Natalia y sus amigos charlan, ríen y bailan, tomando control del encuadre y liberándose del mismo. Así, los personajes entran y salen del encuadre, que los sigue, y se amplían los planos siendo el movimiento de cámara más evidente. Esta escena puede interpretarse como un momento puntual de desconexión; un paréntesis en el día a día de los personajes que no representa un punto de inflexión, ni tampoco aporta información relevante a la trama. Así pues, puede decirse que, a excepción de dicha secuencia, los personajes oscilan hacia el lado pasivo del continuum actividad ↔ pasividad. La constante pérdida de agencia de Carlos y Natalia refleja la inmovilidad socio-económica que afecta a los jóvenes desempleados en España, que a menudo se sienten atrapados en un círculo vicioso causado por la precariedad de un sistema al que no pueden acceder.

Eleftheriotis describe el segundo eje, **certeza** ↔ **incertidumbre**, como *the movement of/in the frame that explores, discovers or reveals* (el movimiento del encuadre

dre/dentro del encuadre que explora, descubre o revela – mi traducción).¹⁸ Para Eleftheriotis, la movilidad del encuadre permite *confirm and enhance spatial information placing viewers and/or characters in positions of controls and mastery* (confirmar y mejorar la información espacial colocando al espectador y/o a los personajes en posiciones de control y dominio – mi traducción), mostrando una tendencia hacia la certeza o “lo conocido”.¹⁹ En el polo opuesto de este continuum, el movimiento del encuadre es capaz de: *undermine such positions by initiating unclear, contradictory, destabilising or ‘catastrophic’ spatial explorations, discoveries and revelations* (minar dichas posiciones iniciando procesos de exploración espacial, descubrimientos y revelaciones confusos, contradictorios, desestabilizadores o “catastróficos” – mi traducción), provocando un grado determinado de incertidumbre en los personajes.²⁰ Sin embargo, esta incursión en el terreno de “lo desconocido”, es percibida por Eleftheriotis como una fuerza motivadora que lleva a los personajes a adquirir nuevos conocimientos dentro del cine de viajes. No ocurre así en las narrativas de la crisis, como explicaremos a continuación.

En *Hermosa juventud*, el eje certeza ↔ incertidumbre se presenta como el movimiento relacionado con la exploración visual, en relación a procesos de conocimiento por parte de los personajes y del espectador. Vemos varias tomas fijas de espacios vacíos, desocupados, tanto en interiores como en exteriores. Dichos espacios, aunque reconocibles por el espectador, no dejan de provocar más preguntas que respuestas, llevando a la audiencia a cuestionarse su función formal y narrativa. En otras palabras, la cámara (en mano) no lleva a cabo ningún movimiento, por lo que el espacio no es explorado, causando cierta incertidumbre respecto a la intencionalidad de dichas tomas. Si bien es cierto que Rosales ha utilizado este recurso previamente (véase el creativo uso de la cámara en *Sueño y silencio*, 2008),²¹ la representación del espacio vacío mediante un encuadre fijo transmite al espectador una sensación de futilidad, soledad y silencio, quizá reflejo de la propia condición interior de los personajes.

De este modo, la tendencia a la incertidumbre también está presente por medio de la restricción del espacio mediante la utilización de encuadres “opresores”, recurso ya presente en otros filmes de Rosales, como representación visual del estado psicológico del personaje (*Las horas del día*, *La soledad*). Observamos a Natalia en primer plano, reflejada en espejos y junto a ventanas, en momentos de duda o ante decisiones importantes (la posibilidad de programar un aborto, por ejemplo). Dicha incertidumbre llevará a Natalia a emigrar a Alemania en busca de trabajo, adentrándose de lleno en “lo desconocido” en una nueva etapa en la que, como veremos a continuación, la

¹⁸ *Ibid.*, 70.

¹⁹ *Ibid.*, 82.

²⁰ *Ibid.*, 82.

²¹ *Sueño y silencio* (Jaime Rosales). España: Fresdeval Films, Wanda Visión y Balthazar Productions, 2012. (DVD distribuido en España por Wanda Visión, 2012).

incertidumbre se acentuará más aún. Carlos aparece frecuentemente encerrado en un efecto “doble encuadre”, formado por el encuadre en sí y algunos elementos diegéticos. De esta forma, la imagen de Carlos es a menudo parcialmente visible, ya que solamente podemos verlo en parte cubierto por rejas, paredes, jambas de puertas y otros elementos. En el caso de Carlos, los acontecimientos lo arrastran a un estado total de incertidumbre respecto a su futuro y, de hecho, los aspectos argumentales referentes a este personaje permanecen abiertos, situándolo en un proceso de parálisis narrativa a partir del tercer acto, sobre todo.

3. Estasis y resolución de los ejes

Además de estos mecanismos, el uso de la estasis (entendida aquí como la imagen inmóvil dentro del encuadre) o cuasi-inmovilidad está presente en dos escenas relevantes de *Hermosa juventud*. La primera hace referencia al embarazo de Natalia; la segunda, a su vida en Alemania. Rosales hace uso del punto de vista subjetivo y de las nuevas tecnologías para mostrar el desarrollo de ambos acontecimientos. En la primera escena (segundo acto), el embarazo de Natalia se narra utilizando las pantallas del ordenador y del móvil de Carlos. Tal y como sugiere Ina Karkani en su análisis de la película, este tipo de comunicación expone la desilusión de los personajes respecto a las relaciones sociales, mientras que se subraya cómo la experiencia vivida es sustituida por lo digital.²² Se intercalan tanto fotografías digitales, como aplicaciones de texto (WhatsApp, Messenger) e imágenes de videojuegos. El único movimiento presente dentro del encuadre es el de los personajes virtuales, y el del paso de las fotografías a toda velocidad. Así, utilizando este recurso visual, se elude una parte crucial de la historia: el nacimiento de Julia. Únicamente se transmite la sensación del paso del tiempo. Rosales reutiliza este recurso al final de la película, privando al espectador de información referente al viaje de Natalia a Alemania. En esta ocasión, las pantallas mostradas pertenecen al móvil y al ordenador de Natalia. De nuevo, las fotografías pasan a tal velocidad ante los ojos del espectador que, a simple vista, se pierde gran parte de la información relevante, sumiéndolo en “lo desconocido”.

El uso de la tecnología se enfatiza incluso de forma más evidente en las dos últimas escenas del filme, donde se resuelven los dos ejes, certeza ↔ incertidumbre y actividad ↔ pasividad. Natalia, ya en Alemania, mantiene una conversación con Carlos y, después con su madre e hija, en la plataforma Skype. El encuadre en este caso es triple: la pantalla del ordenador de Natalia coincide con el encuadre de la cámara. Mientras que Carlos aparece rodeado por este doble encuadre, Natalia se presenta dentro de un tercer encuadre minúsculo, minimizado, símbolo de la pérdida total de su agencia.

²² KARKANI, I. (2016): «Aesthetics of recession: Urban space and identity in *Attenberg* and *Beautiful Youth* », *Journal of Greek Media and Culture*, 2, 2, 121, Recuperado de: <https://doi.org/10.1386/jgmc.2.2.2011> [26 de julio de 2017].

Dicha pérdida se traslada hasta el polo más extremo del eje actividad ↔ pasividad por medio de la cosificación total de Natalia en la última secuencia del filme. En esta escena, que funciona como una repetición de la filmación del vídeo porno amateur del primer acto, Natalia aparece en un sofá junto a un personaje de dudosa apariencia (el productor suizo de cine adulto JP Love). Ambos hablan en alemán, por lo que se mantiene la sensación de incertidumbre representada por el uso de un idioma diferente, que no se traduce ni se subtitula, aunque pueda sobreentenderse. Después de esta breve conversación, filmada por medio de un encuadre diegético, observamos cómo Natalia comienza a desnudarse siguiendo instrucciones de la voz (en off) del personaje anterior. Tras darse una vuelta, mostrándose como un objeto a contemplar, se desplaza hasta una cama donde la vemos por última vez, desnuda y encogida, como representación simbólica de la vulnerabilidad de esta generación.

Este desenlace se inclina considerablemente hacia un extremo concreto de cada eje. Así pues, en el eje actividad ↔ pasividad, la tendencia es claramente pasiva, puesto que los personajes terminan por perder su agencia, y son transformados en objetos, ya sean contemplados por el espectador diegético o el real. Rosales elige incomodar al espectador, otorgándole un papel de *voyeur* inesperado, haciéndole participe de la caída en picado de Natalia, que se postra ante nuestros ojos, víctima del monstruo de la crisis. En el caso del eje certeza ↔ incertidumbre, el uso de planos fijos, primeros planos, encuadres múltiples y el bloqueo de los personajes mediante múltiples objetos muestra una inclinación clara hacia la incertidumbre, presentada también en el elemento narrativo, mediante la no resolución de las tramas argumentales referentes a los personajes, cuyas últimas imágenes aparecen encuadradas en pantallas de cámara u ordenador. El destino de Carlos y Natalia permanece sin resolver, sin solución, al igual que el futuro de los jóvenes pertenecientes a esta generación perdida.

4. Conclusión

En *Hermosa juventud*, Jaime Rosales retrata el día a día de los jóvenes españoles más afectados por los efectos de la crisis económica mediante los personajes de Carlos y Natalia. Así, la falta de oportunidades se representa a partir de elementos narrativos y también formales. En esta comunicación, hemos analizado cómo los segundos se presentan de forma significativa, centrándonos especialmente en la falta de movimiento tanto del encuadre como dentro del encuadre. De este modo, a través de los ejes actividad ↔ pasividad y certeza ↔ incertidumbre, hemos argumentado cómo existe una tendencia clara a la pasividad y a la incertidumbre en *Hermosa juventud*.

Esta tendencia, extrapolada al contexto en el que se inscribe la película, pretende denunciar los efectos negativos de una crisis que ha sumido a gran parte de su población en una estasis social, política y económica, provocando un sentimiento de frustración y de alienación en el espectador. Así pues, tratando de responder a la pregunta

que da título a este congreso (“¿Qué es el cine?”) planteada en su día por André Bazin, diremos que el cine es un reflejo de la historia, no solamente pasada sino también presente; un presente que, en el caso de *Hermosa juventud*, es interrogado y denunciado.

Referencias bibliográficas

- ALLBRITTON, D. (2014): «Prime Risks: The Politics of Pain and Suffering in Spanish Crisis Cinema», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 15. 1-2, 101-15. Recuperado de: <https://doi.org/10.1080/14636204.2014.931663> [10 de julio de 2017]
- BARBERÍA, J. L. (2009): «Generación ‘ni-ni’: ni estudia ni trabaja», *El País (Edición digital)*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2009/06/22/sociedad/1245621601_850215.html [8 de septiembre de 2017]
- ELEFTheriotis, D. (2010): *Cinematic Journeys: Film and Movement*, Edimburgo, Edinburgh University Press.
- GONZÁLEZ ENRÍQUEZ, C. (2013): «El Paro Juvenil En España», *Real Instituto Elcano*. Recuperado de: http://www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/riecano_es/contenido?WCM_GLOBAL_COTEXT=/elcano/elcano_es/zonas_es/demografia+y+poblacion/comentario-gonzalezzenriquezparo-juvenil [5 de julio de 2017]
- HENAR LOMEÑA, L. Y SEGALES KIRZNER, M. (2015): «Cambios sociales y el empleo de la juventud en España: una mirada hacia el futuro», *Injuve*. Recuperado de: <http://www.injuve.es/observatorio/formacion-empleo-y-vivienda/cambios-sociales-y-empleo-de-la-juventud-en-espana-una-mirada-hacia-el-futuro> [3 de julio de 2017]
- KARKANI, I. (2016): «Aesthetics of recession: Urban space and identity in *Attenberg* and *Beautiful Youth*», *Journal of Greek Media and Culture*, 2. 2, 121, Recuperado de: https://doi.org/10.1386/jgmc.2.2.201_1 [26 de julio de 2017]
- ROYO, S. (2013): *Lessons from the Economic Crisis in Spain*, Europe in Transition: The NYU European Studies Series, Nueva York, Palgrave Macmillan.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (2016): «La trilogía de la crisis de Enrique Urbizu: *La caja 507*, *La vida mancha* y *No habrá paz para los malvados*», *Imaginario visual de la crisis*, Nekane Parejo y Antonio Sánchez Escalonilla (Eds.), Pamplona, EUNSA, 143-155.
- SÁNCHEZ-TRIGOS, R. (2016): «El cine fantástico español bajo la sombra de la crisis (2007-2015)», *Imaginario visual de la crisis*, Nekane Parejo y Antonio Sánchez Escalonilla (Eds.), Pamplona, EUNSA, 157-71.

Películas

- 10.000 Km.* (Carlos Marqués-Marcet). España: Lastor Media y La Panda, 2014. (DVD distribuido en España por Avalon, 2014).
- En tierra extraña* (Iciar Bollain). España: Tormenta Films y Turanga Films, 2014.
- Hermosa juventud* (Jaime Rosales). España: Fresdeval Films, Wanda Visión y Les Productions Balthazar, 2014. (DVD distribuido en España por Wanda Visión, 2014).
- Horas del día, Las* (Jaime Rosales). España: Fresdeval Films e In Vitro Films 2003. (DVD distribuido en España por Wanda Visión, 2003).

Perdiendo el norte (Nacho García Velilla). España: Atresmedia, Producciones Aparte y Telefónica Studios, 2015. (DVD distribuido en España por Warner Bros. Pictures International España, 2015).

Soledad, La (Jaime Rosales). España: Wanda Visión, Fresdeval Films e In Vitro Films, 2007. (DVD distribuido en España por Wanda Visión, 2007).

Sueño y silencio (Jaime Rosales). España: Fresdeval Films, Wanda Visión y Balthazar Productions, 2012. (DVD distribuido en España por Wanda Visión, 2012).

LA VANGUARDIA CINEMATOGRAFICA DE LOS AÑOS 20 A TRAVÉS DE LA OBRA *INDAGACIÓN DEL CINEMA* DE FRANCISCO AYALA

Cristina R. Martínez Torres

Université de Lausanne (Suiza)
cristina.martinez.torres93@gmail.com

Resumen:

En *Indagación del cinema*, Francisco Ayala asumió el reto de teorizar el impacto estético del cine de vanguardia en la sociedad española y los círculos intelectuales del momento, todo un fenómeno de imponente alcance social. Por ello, el presente estudio tendrá como propósito ahondar en el valor que el mencionado ensayo adquirió para la comprensión del espectro cinematográfico, cuyo tesoro ha sido exportado a la esfera global a través de autores como Luis Buñuel, quien bebió sin mesura de las teorías formuladas por Ayala y llevadas al papel también en su práctica literaria. En las páginas de *Indagación del cinema* pueden encontrarse tratados, valorados y descritos los asuntos más esenciales del entonces incipiente arte: tipología, dimensión social del cine, mitología del cinema, efecto cómico del ralenti, el papel de los noticieros filmicos, las figuras de Chaplin y Keaton, el carácter épico del cine norteamericano o las relaciones entre cine y ciudad, entre otras cuestiones.

Palabras clave: Francisco Ayala, cine de vanguardia, años veinte, literatura y cine.

Las relaciones entre cine y literatura han evolucionado en las últimas décadas hacia un compromiso de igualdad que eleva las funciones estéticas y éticas de ambas artes a un espacio de complementariedad. Es en este contexto donde entra en juego la llamada transferencia intermedial, en la que se examinan las influencias que el cine proyecta sobre la literatura y, más aún, las conexiones que este establece con otras artes como la música, la pintura y la arquitectura. Una realidad de la que ya se había percatado el Francisco Ayala de corte vanguardista y de la que quiso dejar constancia en su ensayo *Indagación del cinema* de 1929, el cual servirá de eje vertebral en el presente estudio por la relevancia que presta a la teorización y comprensión del espectro cinematográfico en la España del primer tercio del siglo XX.

La totalidad del ensayo, junto a sucesivos textos publicados en torno a la temática cinematográfica, se encuentra incluida en el libro *El escritor y el cine*, publicado en 1988 por la editorial Aguilar. No obstante, el ensayo fue el primer texto que en 1929 Ayala entregó a *Revista de Occidente*, la prestigiosa publicación de José Ortega y Gasset, y su facsímil sería editado en 2006 bajo el mismo título por Luis García Montero para Visor Libros. Se trata de un testimonio de las reacciones experimentadas por el escritor ante el cine en su incesante evolución, pero desde los ojos no de un especialista sino de un «diletante», es decir, de quien se sitúa con admiración ante un objeto de deleite.

Para el granadino, el cine es esa «musa negra» capaz de inspirar sus mejores relatos vanguardistas. Todo un espectáculo que le sobrecogió desde el *écran* y donde sus ojos aventuran «una concreción de alegrías sueltas»¹. Un caudal inagotable de sugerencias que empuja cada domingo a los niños a adentrarse en los cines de barrio, donde encuentran toda una «ventana al mundo poético»². Será a través de estas visiones cómo el escritor generará una nueva estrategia narrativa en sus relatos, aventurándose a componer estructuras que remiten directamente al cine y generando cierta analogía entre sus recursos literarios y los empleados en los *films* del momento. Navegar entre las páginas de *Indagación del cinema* es hacerlo en la historia misma del cine, en un viaje capaz de explicar con virtuosismo literario el caudal artístico que el cine de vanguardia liberó a su paso.

1. Los años de la vanguardia. La década de 1920 desde los ojos de Ayala

La historia del cine como arte propio tiene en la década de 1920 uno de sus decenios decisivos, cuyo estudio supone un recorrido sin posibilidad de desvío para el entendimiento de nuestro cine presente. La originalidad y la experimentación fueron la seña de unos años en los que la innovación técnica y formal modificaría las narrativas secuenciadas en la pantalla. Es en este vertiginoso periodo cuando puede empezar a hablarse de cine de vanguardia, a tenor del estallido artístico que con el final de la Gran Guerra invade el mundo. Se dará paso a toda una carrera de fondo en la búsqueda de la transgresión estética y de la ruptura con lo anterior en cada una de las esferas artísticas. El siglo XX también traería consigo el despertar de las primeras teorías sobre la comunicación de masas, protagonistas en las escuelas psicológicas y sociológicas contemporáneas y que devolvían al arte su cariz popular. Un contexto en el que el cine encontrará el hábitat más propicio para su establecimiento como arte propio, un fenómeno incipiente en la España de los años veinte que en EEUU había llegado a constituirse como todo un fenómeno de masas.

¹ AYALA, F. (1988): *El escritor y el cine*, Madrid, Aguilar, 13.

² *Ibid.*, 15.

De este modo y como punto de partida similar al resto de vanguardias acaecidas en el conjunto de las artes, el cine comienza a concebirse como un arma cultural frente a sus orígenes más institucionalizados. Una huida acelerada de la comercialización del arte a la que presumiblemente se vería abocado el cine y del que en tantas ocasiones ha sido víctima. Esta premisa dará explicación a una notable falta de sentido racional en sus narraciones y a la caída de tantos directores y actores que decidieron dar la espalda a las exigencias de la producción y su negocio. En palabras de Antonin Artaud:

«El cine tiene, sobre todo, la virtud de un veneno inofensivo y directo, una inyección subcutánea de morfina [...] Si el cine no está hecho para traducir los sueños o todo aquello que en la vida despierta se emparenta con los sueños, no existe... »³.

Este cine de vanguardia se verá sustentado a partir de 1923 y hasta el final de la década en las corrientes del dadaísmo y el surrealismo, a las que se unirán el *collage* como línea estética derivada de las mismas. Así podrá explicarse la falta de un activo racional riguroso en la creación de sus argumentos ante la búsqueda incesante de la imagen como protagonista expresivo. El ritmo y la música serán dotados de un lugar prioritario junto a diversos elementos de la vida cotidiana. Pilares verdaderamente apreciables en las teorías de Hans Richter y en títulos como *Le retour à la raison* (1923) de Man Ray, una de las mejores pruebas de la hegemonía *dadá* de estos años. La primera película plenamente surrealista no llegará hasta 1928 con *La coquille et le clergyman* de Germaine Dulac, a la que acompañarían el *Perro andaluz* de Buñuel, del mismo año, o su posterior *La edad de oro*, de 1930. composiciones que marcarían un punto de inflexión irremediable en las cintas posteriores, herederas de su impacto.

Los elementos de la cotidianidad serán especialmente extraídos de la velocidad que subyace a la vida en las grandes ciudades, invadidas por la innovación tecnológica que ha penetrado en el cine. De ellas surgirán los *films* documentales y experimentales de los que también se hará eco Ayala y se tomarán las formas cinematográficas nuevas.

El año 1929, fecha de la publicación de *Indagación del cinema*, está grabado en el curso de la historia por el desastre económico del *crack* de la bolsa estadounidense y sus repercusiones en una Europa en reconstrucción. A pesar de ello, Estados Unidos continúa en la cima del progreso mundial y en medio de una explosión cultural que será clave en su preponderancia. No es difícil entender que el propio Ayala se refiera al mercado cinematográfico estadounidense como una auténtica «fábrica de mitos», dada la categoría social que ha adquirido en las últimas décadas y que ha propiciado el establecimiento de grandes estudios como Ince, Goldwyn Metro o Universal, a la sombra constante de la imponente Hollywood. Un Ayala atento a las trepidantes modificaciones del mercado, analizará el marco industrial en el que posteriormente se vería enmarcado el cine:

³ ARTAUD, A. (2010): *El cine* (Antonio Eceiza, trad.), Madrid, Alianza Editorial, 18.

«Nunca hubo una manifestación artística que dependiera en tan alta medida de factores ajenos a la intención estética misma. Su dependencia está cifrada en el hecho de que las intenciones estéticas deben manifestarse en el cine a través de una estructura de empresa industrial que, como tal, tiene su propio fin, específico e independiente: el lucro»⁴.

Superproducciones de la talla de *Los Diez Mandamientos* (1923) o *Ben-Hur* (1926) serán la prueba en las grandes pantallas de la revolución que marcarán sus nuevas técnicas. Estas dotarán a la cámara del don de la ubicuidad y el montaje buscará el anclaje perfecto de los planos para generar la llamada *continuity*. El abandono del cine-teatro dará paso a un cine como modalidad artística independiente, con un lenguaje propio.

En el estudio de las relaciones entre cine y literatura en nuestro país y de las aportaciones de Francisco Ayala a las mismas, el grupo artístico del 27 así como las publicaciones en revistas de tan reseñado calado intelectual como *La Gaceta Literaria*, forman parte de los aspectos contextuales esenciales para la asunción del cine como fenómeno sociológico en la España de los años veinte. No obstante, al traer a colación algunos de los títulos cinematográficos más impactantes del momento, no debe caerse en el error de un tratamiento de los mismos como clásicos del arte. Esta acepción, traída al presente por su estatus adquirido en la historia del cine, no modifica su categorización plena en el llamado cine de vanguardia, el cual tampoco ha de confundirse con la rama filmica actual que se acoge bajo este título.

La Gaceta Literaria se erigió como una de las publicaciones de mayor relevancia en este panorama renovado, cuyas ediciones acercaban la pantalla al espectador desde una perspectiva que daba salida a esa relación hermanada entre cine y literatura. Su fundador, Ernesto Giménez Caballero, quien también fue el encargado de traer el Cine-Club a España, contaba en sus páginas con las firmas de Luis Buñuel, Juan Piqueras, César M. Arconada, Rafael Alberti, Sebastià Gasch, Benjamín Jarnés o Luis Gómez Mesa, y a los que también se sumaría Francisco Ayala⁵. Su cometido era el de acercar el cine a un público que, si bien se reservaba aún al círculo cerrado de las élites, pretendía una apertura a través de la difusión de los caminos hasta el momento atravesados por el arte y de aquellos que la vanguardia abría a su paso. El cine comenzaba a elevarse como el arte asequible al gran público y el más representativo de su época. Con ello, las sesiones del Cine-Club traídas a las capitales españolas no se reducían exclusivamente a la proyección del *film*. A este acompañaban diferentes presentaciones, lecturas de poemas, conciertos o conferencias que reforzaban el alcance de la intermedialidad en la que se desarrollaba el cine⁶.

⁴ Ayala, op. cit., 50.

⁵ SÁNCHEZ MILLÁN, A. (1991): «La vanguardia cinematográfica en el Cine-Club Español y La Gaceta Literaria», Actas del III Congreso de la A. E. H. C., San Sebastián, Filmoteca Vasca, 353-361.

⁶ *Ibid.*, 358.

2. *Indagación del cinema: el Ayala más vanguardista*

En esta vorágine de progreso artístico, Ayala inaugura en 1926 su etapa vanguardista con la publicación de *El boxeador y un ángel*, para desplegar al máximo sus capacidades literarias a partir de 1929 en sucesivas publicaciones para *Revista de Occidente* y *Gaceta Literaria*. Un año después, en 1930, verá la luz *Cazador en el alba*, donde el lenguaje surrealista copa ya su obra. No obstante, en Ayala el lector no encuentra sólo a un literato de extraordinaria valía, sino también a todo un hombre de su tiempo, capaz de volcar sobre el papel la realidad cambiante que le rodea y que se encuentra ahora representada en el cine. Sus obras apelarán así a la constante intervención de todos los sentidos, generando en sus relatos verdaderas panorámicas donde él asume el papel del *cameraman*. Un proyecto estético plenamente intencionado donde las descripciones se suceden en planos y secuencias de un montaje novedoso, inspirado en las nuevas técnicas emprendidas por el cine.

Adoptará una nueva concepción estética de la realidad que bebe directamente de la representación que de esta escoge establecer el cine. Con ello, el cine no es para Ayala únicamente una fuente de mitos que atraviesa todas las escalas sociales, es también un surtidor inagotable de inspiración con la que alcanzar el humor y la ironía, de manera que el lector pueda empatizar con mundos tan reales como innovadores. Así, el cine consagrará para él el arte de la catarsis, un secreto sobre el que se asientan el conjunto de las artes en su relación con el receptor y que contempla los procesos de identificación y distanciamiento ante la obra.

El cine se vuelve material de génesis en una doble dirección y Ayala copa ambas esferas: la de la escritura de un texto donde dar cabida al establecimiento del nuevo arte y otra en la que el cine se convierte en material de lectura y coproductor de ficciones literarias.

Indagación del cinema no presenta una voluntad teórica, ni siquiera unitaria en lo que a la exposición de sus tesis se refiere. Compone, más bien, un cuadro de impresiones cargadas de lirismo donde el escritor da rienda suelta a sus perspectivas, inclinaciones y anhelos para con el arte nuevo que le sobreviene y que le permite perfilar un nuevo marco para la sociedad. Una especie de cuaderno de bitácora dividido en tres grandes capítulos donde el primero queda reservado a sus «Interpretaciones» acerca de la naturaleza artística del cinema. Este construye su representación de la realidad a base de elementos que el artista selecciona dentro del desorden inherente a ella. El riesgo reside, precisamente, en aunar libertad de creación y responsabilidad para con lo que representa. Es aquí donde aparece la intuición estética, llamada a componer un «bello mosaico». Asume el reto de dar orden al caos del que toma sus piezas en un proceso de selección por el cual, según Ayala, escoge aquellas «dotadas de virtud estética»⁷. «La musa nocturna» es quien inspira al artista cinematográfico a

⁷ Ayala, op. cit., 19.

generar mundos en los que convierte «un frutero con dos manzanas en el pecho de una mujer»⁸.

Tal y como se apuntaba en líneas anteriores, el cine irrumpe en una sociedad que comienza a ser concebida como masa. Ayala sabrá apreciar con especial sutileza este cariz singular con el que el nuevo arte erigirá un lenguaje genuino y directo, dirigido a la colectividad, lejos de las artes más tradicionales que seleccionaban a su público. Así, «los minúsculos cuadrados del celuloide son la única divisa de universal aceptación»⁹. Con ello, las sociedades de principios del siglo XX comenzarán a verse invadidas por diversas sugerencias cinematográficas, lenguajes, improntas o actitudes que un día fueron proyectadas sobre el *écran*. El cine se convierte en la principal fábrica de héroes terrenales con una mitología propia, adheridos fielmente a la época en la que se despliegan pero que a su vez recuperan la más original de las epopeyas.

El escritor granadino se verá maravillado por las nuevas técnicas que el cine de vanguardia incorpora en sus narraciones. El ralentí, llamado a provocar la sensación de rozar una imagen eterna, será la que más le conmueva como incombustible fuente cómica, capaz de subrayar el instante más solemne hasta convertirlo en una escena de deformación y ridículo premeditados. El fluir de la vida se detiene en las manos del *cameraman*, llamado a ser un «demiurgo» que organiza las visiones hasta su maduración¹⁰.

2. 1. Estrellas en el silencio

En este diario de impresiones, Ayala dará protagonismo a algunas estrellas de la pantalla que contribuían al despegue frenético del cine. Es el momento de hablar de Charles Chaplin y Buster Keaton, de los que dibuja un perfil tan personal como analítico. El Charlot de Chaplin es, sin duda, el dintel cinematográfico de la época. Un «náufrago» que lucha por adaptarse a un mundo que no le pertenece. Toda una página en la historia del séptimo arte que cruzó el Atlántico desde su natal Walworth (Inglaterra) con tan sólo veinte años para comenzar como pequeño cómico a las órdenes de los estudios Keystone. Si bien comenzó su andanza en el cine en 1914 con *Carreras de autos para niños*, la década de los años veinte supuso el pistoletazo de salida a una trepidante evolución como actor que le llevó a explotar el esplendor de su personaje. Así, *La quimera de oro* (1925) es el relato épico de esa América en la que Chaplin aterriza y sobre la que desplegará sus dotes de *clown* inglés en *El circo* (1928). Sólo Charlot es capaz de elevar una sonrisa sobre la penuria del hambre, en un proceso de empatía que traspasa la España de los años veinte:

«Los niños españoles, le ríen el hambre a Charlot, y él también se ríe de su risa, enseñando los dientes blanquísimos de un desquijaramiento de hambre y carcajada; de una risa

⁸ *Ibid.*, 21.

⁹ *Ibid.*, 27.

¹⁰ *Ibid.*, 29.

destructora, estremecida, resonante, y hueca, que hace vibrar con atroz furia las pantallas de España»¹¹.

Charlot catapultó a Chaplin a los libros de historia del cine, un arte para el que entregó todo su talento con producciones en las que no utilizaba un guion previo. Guardaba las historias en su cabeza, como quien porta un tesoro, y las volcaba sobre el *écran* a medida que rodaba las escenas. Supo aunar ternura y denuncia en películas donde la comicidad traspasa sus propios límites, amparada siempre por ese matiz romántico que balanceaba sobre sus grandes zapatos.

No obstante, si el espectro cinematográfico de esta década no se entiende sin Charles Chaplin, la figura de Buster Keaton tiene también reservadas las primeras páginas de la historia del nuevo arte. Ayala verá en Keaton la arquitectura propia de un romántico en *El maquinista de la general* y *El Boxeador*, ambas de 1926, así como en *El Colegial*, de 1927. En todas ellas, el escritor granadino ve al cómico alcanzar sus objetivos de la mano de la fortuna, como todo un «hijo de la Providencia»¹², cercado siempre por los límites marcados que el propio Keaton imponía a la maquinaria cinematográfica. Es en esos límites donde el norteamericano compuso su sello único: no reír jamás ante el público. Una planificación minuciosa donde no había lugar a la improvisación. Sería descubierto por Roscoe Fatty Arbuckle, con el que acabaría colaborando en una veintena de películas. Un nombre fundamental en el despegue de su trayectoria y al que habría que sumar el del productor Joe Schenck, con quien obtuvo su primer largometraje, *Las tres edades* (1923), en codirección con Edward F. Cline pero con el sello inconfundible de Keaton.

Ayala también dedicará unas líneas a otras estrellas del momento. Es el caso de Janet Gaynor, cuyo arte «brotó de dentro hacia fuera» en películas como *El séptimo cielo* (1927), donde eleva su inquebrantable «sustancia artística» ante el objetivo¹³. Adolphe Menjou no recoge los halagos del escritor, que le reprocha su constante reminiscencia de tiempos pasados, propios de un cine-teatro que «sabe a folletín y a cansino»¹⁴. Una crítica con la que aprovecha para establecer algunas líneas rojas entre teatro y cine. El actor de teatro trabaja para fingir y en ello reside su talento. El actor de cine, «obra exteriorizándose»¹⁵. Mientras el primero se coloca en un mundo predefinido, el segundo construye uno nuevo sobre la pantalla.

El canon de erotismo que acompaña en esta época a la figura de mujer fatal queda reservado para la actriz Greta Garbo, tan inocente como cruel. «Es el demonio de la carne»¹⁶ a cuya fatalidad es imposible escapar. También hay espacio para hablar de

¹¹ *Ibíd.*, 47.

¹² *Ibíd.*, 52.

¹³ *Ibíd.*, 53.

¹⁴ *Ibíd.*, 55.

¹⁵ *Ibíd.*, 56.

¹⁶ *Ibíd.*, 57.

Félix el Gato, quien ejemplifica de extraordinaria forma la idea del cine como «la fuente mítica más abundante» de esta época¹⁷. Félix ha saltado de la pantalla para copar la cotidianidad de la sociedad a través de sus elementos publicitarios. Finalmente, Ayala recupera a Josefina Baker, «la sirena de los trópicos»¹⁸, en cuyo baile está representada la esencia de la raza negra en el cine.

2. 2. Los *films* documentales

Indagación del cinema reserva sus últimas páginas a algunos *films* documentales con los que puntualizar las particularidades del subgénero, todos ellos llegados a España gracias al proyecto de Cine-Club. Si bien nos hablará de *María, la hija de la granja* de Friedrich Wilhelm Murnau (1925) y *L'étoile de mer* de Man Ray (1928) como dos pruebas de laboratorio de la vanguardia, cabe destacar el ejemplo de *Moana* (1926), un *film* de Robert J. Flaherty donde quedará explícita la pasión que lo primitivo suscita en el hombre contemporáneo. Se trata de un documental de la vida primitiva en Australia que permite al espectador saciar su anhelo de viajar a mundos exóticos. La misma curiosidad se extiende en estos años al cine oriental, que especialmente cautiva por sus sombras chinescas en respuesta al ideal romántico imperante. El autor granadino citará *La rosa de Pu-Chui* (1927) del director Hou Yao como una de sus mejores apuestas, donde pueden respirarse las líneas propias del cuento oriental tradicional.

Lo cierto es que, junto a las películas documentales, los noticiarios vivieron una etapa de esplendor iniciada en 1920 y que se prolongaría hasta el desarrollo de la televisión a partir de 1950, lo que obligó a su progresiva desaparición de las salas. A excepción de los noticiarios bélicos y de aquellos especialmente utilizados como herramientas de propaganda durante el periodo de entreguerras y la Segunda Guerra Mundial, este tipo de *films* llevaban al público de manera periódica diversos contenidos, convirtiéndose en una de las mayores fuentes de acceso a la información. Algunos de los ejemplos más notables fueron *Pathé-journal* en Francia, desde 1908, *Paramount News* en Estados Unidos, desde 1927, *Topical Budget* en Gran Bretaña, desde 1917, *UFA-Tonwoche* en Alemania, desde 1930, o *Revista Español-Revista Estudio* en nuestro país durante los años 20 y hasta la llegada del *No-Do* tras el conflicto civil. En todos ellos cabían, además, diversos espacios publicitarios que permitían a las pequeñas y grandes empresas llegar al público de una manera directa y sencilla.

En lo que a la trayectoria de los *films* documentales se refiere y además de los mencionados por Francisco Ayala en su libro, el titulado *Nanuk*, dirigido por Robert Flaherty en 1922, está considerado como el primer documental de la historia cinematográfica. Así como ocurriría en piezas posteriores, el valor añadido de Flaherty en estas composiciones reside en su capacidad creativa y de atracción al público a través de las vivencias que el director compartió de primera mano con el esquimal Nanuk.

¹⁷ *Ibíd.*, 58.

¹⁸ *Ibíd.*, 60.

Se trata, nuevamente, de trasladar al público occidental a mundos exóticos, desconocidos y en peligro de desaparición a causa del afán imperialista. Logró la acogida del público tras estrenarse en los cines Capitol Theater de Nueva York, previo a la sesión de *El mimado de la abuelita* de Harold Lloyd. El éxito de *Nanuk* fue, precisamente, lo que permitió a Flaherty obtener los medios económicos necesarios para hacer posible *Moana* años más tarde.

Ambos *films* documentales supieron servir de buena inspiración para todo tipo de trabajos similares donde la búsqueda del efecto estético y la traslación del espectador a lugares lejos de su alcance se convirtieron en metas a conseguir. Títulos como *La Croisière noire* (1925) de Léon Poirier, *Grass* (1926) de Merian C. Cooper y Ernest Schoedsack (quienes siete años más tarde llevarían a las pantallas *King Kong*), o *Simba* (1928) de Martin y Osa Johnson, son sólo algunos ejemplos del incansable *boom* que las composiciones documentales experimentaron en estos años.

3. Un diario del cine de vanguardia

Pretender un acercamiento histórico-teórico a la vanguardia cinematográfica de principios del siglo XX, implica llamar a colación diferentes aspectos contextuales que elevaron al cine a la categoría de séptimo arte y que marcaron el punto de inflexión a partir del cual su trepidante evolución no ha visto fronteras. Francisco Ayala, y con él su obra, no sólo compartió el escenario contemporáneo al cinema, sino que dejó que este invadiese sus concepciones literarias en pos de una relación de equilibrio entre cine y literatura donde la última bebiese de la primera. Ayala se postuló cautivado ante la pantalla como el que admira todo un objeto de deleite y lo escudriñó desde sus piezas poético-narrativas para componer toda una radiografía del cine de los años veinte desde su pluma de escritor y sus ojos de espectador.

El escritor granadino no sólo no se mostró impasible ante la irrupción del cine como arte propio, sino que, además, asumió el papel de teorizar su impacto estético en la sociedad española y los círculos intelectuales del momento. De ello también quiso dejar constancia a través de los únicos versos que el escritor compuso en su carrera literaria, bajo el título de «A Circe cinematográfica», incluidos al término de su ensayo. En ellos da voz a la magia que el mito del cine despierta, como si el mismo supiese embaucar al espectador de igual manera que lo hiciera Circe con la tripulación de Ulises en la *Odisea* de Homero:

«En sábana tendida
de agua feliz dispuesta en un cuadrado
—alerta, no dormida:
el pulso acelerado—
escucha Circe el viento enamorado»¹⁹.

¹⁹ *Ibid.*, 84.

Ayala aborda los caminos abiertos ante el cine y lo hace con esa prosa ensayística tan cuidada y apasionada que convierten *Indagación del cinema* no sólo en un indispensable de la bibliografía del granadino y del entonces nuevo arte, sino también en un ejercicio de lectura en pos de reavivar la frescura y pasión que el cine despertó en aquellos años de vanguardia artística.

4. Referencias bibliográficas

- ALLEN, R. C., et GOMERY, D., (1994): *Teoría y práctica de la historia del cine* (Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte, trads.), Barcelona, Paidós Ibérica.
- ARTAUD, A. (2010): *El cine* (Antonio Eceiza, trad.), Madrid, Alianza Editorial.
- AYALA, F., (1988): «Indagación del cinema», *El escritor y el cine*, Madrid, Aguilar, 14-80.
- SÁNCHEZ MILLÁN, A. (1991): «La vanguardia cinematográfica en el Cine-Club Español y La Gaceta Literaria», *Actas del III Congreso de la A. E. H. C.*, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 353-361.

VAL DEL OMAR: (DES) ACUERDOS SURREALISTAS

María del Carmen Molina Barea

Universidad de Córdoba
l52mobam@uco.es

Resumen:

En estas páginas se pretende analizar el posicionamiento de José Val del Omar en el contexto artístico del surrealismo, un movimiento de vanguardia con el que coincidió en el tiempo y cuyos principios conoció. En esta línea, el trabajo profundiza en las claves de la vinculación del *cinemista* con la estética surrealista, destacando el carácter bifronte de dicha relación, en la que pueden distinguirse abundantes puntos de conexión, pero también importantes motivos de disyunción. Así pues, este ensayo se propone indagar en los aspectos de unión y desunión entre el realizador granadino y esta corriente artística, analizando distintos elementos a nivel técnico, estético y conceptual. Se plantearán asimismo diálogos creativos con la obra de destacadas figuras del surrealismo, como Luis Buñuel, Salvador Dalí, y Antonin Artaud, entre otros.

Palabras clave: Mecamística, Surrealismo, Tactilvisión, Val del Omar

*‘Ya he dicho que más que alumbrar a los hombres
hay que pegar fuego a los hombres.’¹*

No son pocos los autores que han observado cierta vinculación entre la producción cinematográfica de José Val del Omar (1904-1982) y el surrealismo, un movimiento con el que el realizador granadino coincidió en época e incluso en el contacto personal con integrantes del colectivo, caso del también cineasta Luis Buñuel, a quien conoció en la Residencia de Estudiantes y reencontró décadas después en México. Autores como Román Gubern y González Manrique han señalado la influencia del surrealismo hispano-francés en la obra del autodenominado *cinemista*, y han subraya-

¹ VAL DEL OMAR, J. (2010): *Escritos de Técnica, Poética y Mística*, Madrid, La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Universidad de Navarra, 119.

do igualmente la afinidad de Val del Omar con miembros de la Generación del 27, entre ellos su admirado paisano García Lorca. Así las cosas, estas páginas pretenden rastrear expresamente los motivos que justifican este paralelismo, con objeto de entablar un maridaje efectivo entre Val del Omar y el surrealismo. ¿En qué términos cabe, por tanto, plantear este diálogo? En lo que sigue procederemos a desglosar los principales elementos de este singular hermanamiento.

1. Diafonía y Tactilvisión

En primer lugar, conviene considerar los notables inventos cinematográficos de José Val del Omar, cuya premonitoria modernidad alcanza el video, el láser, e incluso los dispositivos multimedia. Inquieto y apasionado alquimista de la técnica, Val del Omar concibe a partir de 1976 la Unidad *Picto-Lumínica-Audio-Táctil* (PLAT), un laboratorio de experimentación cinematográfica en el que pasaría largas horas de entregado trabajo, sobre todo en los últimos años de su vida. Como fruto de esta intensa dedicación, se asientan finalmente los dos pilares básicos de su labor investigadora: la Diafonía y la Tactilvisión, en los que venía trabajando desde los años 30. En este contexto, resulta llamativo que buena parte de los intereses técnicos que aborda el *cinemista* sean también objeto de atención para los artistas del surrealismo. Ocurre así con la Diafonía, un sistema diatónico de sonido que funcionaba por dos canales, uno frontal al espectador y otro a su espalda. El objetivo de esta inmersión sonora era, en palabras de su creador, el “choque plástico” y la “introyección reactiva”, o lo que es lo mismo, una forma de provocar extrañamiento en el espectador e inducirlo a liberarse de los sonidos preconcebidos que bullen en su mente, los discursos ya sabidos, la tradición, las voces normativas. La Diafonía ‘*produce [en el espectador] el desbordamiento de su conciencia y le induce a formar criterio y salir del estado pasivo [...]. Se trata, en suma, de originar una reacción en el espíritu del espectador.*’² Según Val del Omar, este nuevo sistema encaminaba al sujeto hacia el autómatas. No es de extrañar que esta idea agradase al surrealismo: liberar el inconsciente maquínico. No por casualidad, el propio Val del Omar definió el sonido diafónico como un “*superrealismo* sonoro de superior potencia emotiva”.³

Es más, podemos decir que la Diafonía comparte objetivos con tentativas concretas de disociación sonora puestas en práctica por los surrealistas. Por ejemplo, el

² SÁENZ DE BURUAGA, G. y VAL DEL OMAR, M. J. (1992): *Val del Omar sin fin*, Granada, Diputación de Granada, 109.

³ Nótese que el término “*superrealismo*” se usó con frecuencia en España como sinónimo para designar al movimiento surrealista. Alude a la sobrerrealidad que perseguían estos artistas de vanguardia. Como confiesa André Breton en el *Primer Manifiesto Surrealista* (1924): ‘Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se puede llamar.’ BRETON, A. (2002): *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Visor, 24.

polifacético escritor Antonin Artaud, creador del “Teatro de la Crueldad” y figura inspiradora del primer surrealismo francés, proponía dinamitar la asociación cinematográfica de sonido e imagen buscando precisamente el extrañamiento y la activación *afectante* del público. En concreto, pretendía separar la voz y el rostro del actor en pantalla. Artaud abandona así el doblaje simple por el *dubbing*, lo que implicaba la postsincronización con dos actores, simultaneando la cara de uno con la voz de otro. Por su parte, Luis Buñuel aplica un desajuste parecido en *L'Âge d'or* (1930), descalbando el primer plano del actor Gaston Modot respecto del sonido de sus palabras, lo que ocasiona una especie de onírico “soliloquio asincrónico”, como lo ha denominado Román Gubern.⁴ El fin que perseguía Buñuel no era otro que impactar en el inconsciente entumecido del público y sacarlo de su actitud pasiva, liberándolo de sus lastres y prejuicios. Se trata de una finalidad semejante a la de la Diafonía, definida por Val del Omar como “una técnica que provoca el llanto” y expande la conciencia al promover una reacción en el espíritu del espectador, contraria al adormecimiento del cine comercial de Hollywood.⁵

La proyección en Berlín y en Cannes de *Agua espejo granadino* (1953-55), la primera de las películas del *Tríptico elemental de España* de Val del Omar, seguida de *Fuego en Castilla* (1958-60) y *Acariño galaico* (1961, 1981-82), se llevó a cabo mediante el sistema diafónico por indicación del *cinemista*, que lo había patentado ya en 1944. Si bien no fue hasta el año 1955, en la Conferencia de la UNESCO de Expertos de Cine y Televisión de Tánger, cuando Val del Omar lo expuso al público, junto con su otra invención técnica más destacada: la Tactilvisión o *Visión táctil* (en la peculiar grafía valdelomariana). De su nombre se extrae que la Tactilvisión alude al paso del régimen óptico al táctil, a una percepción *háptica*, generada por medio de vibración lumínica, esto es, iluminación por fuentes de luz pulsada con sincronización. En palabras de Val del Omar: ‘*Gracias a la energía lumínica, complementada con la sensibilidad óptica, hemos realizado una extensión del tacto.*’⁶ Dicha técnica, que deviene especialmente significativa en *Fuego en Castilla*, aspiraba a convertir la vibración lumínica en psicovibración. En esto también nos recuerda Val del Omar a Antonin Artaud, quien decía que el cine es un asunto de magia mecánica y vibraciones neuro-fisiológicas a partir de la imagen. Como afirmase el propio *cinemista*:

⁴ GUBERN, R. (1999): *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 127-128.

⁵ ‘La Diafonía estaba basada en dos fuentes sonoras, una situación delante y otra detrás de los espectadores, cercándolos con dos contracampos acústicos, pero no para pasivizarlos hipnóticamente con un efecto envolvente de intención realista al modo de estereofonía hollywoodense de la época, sino produciendo un diálogo o contrapunto perceptivo-espacial, pues la fuente sonora posterior tenía que provocar una oposición y choque al flujo acústico de la pantalla, como sonido subjetivo y emocional (no lingüístico), opuesto al documental o circunstancial de delante. A diferencia de la estereofonía, popularizada en los años cincuenta, la diafonía activaba el eje perpendicular de la pantalla y tendía a producir un efecto de “extrañamiento” [...]’. GUBERN, R. (2004): *Val del Omar, cinemista*, Granada, Diputación de Granada, 61.

⁶ Val del Omar (2010), op. cit., 115-116.

«La visión táctil ha de producirse como consecuencia de una supranatural visión. Esta super-visión ha de provenir de una nueva iluminación pulsatoria. Yo me fijé en la luz como vibración, palpitation, latido, diferencia, desnivel, base vital. Y hay que hacer visible ese esencial latido. Hay que aprovecharlo y convertirlo en psicovibración [...]. Hay que realizar una iluminación *pulsatoria* [...] convertir a las distintas luces que inciden en una escena en distintos pinceles palpitante, en dedos sensibles a las superficies que palpan, hay que saber expresar esa sensibilidad reactiva».⁷

En línea de la Tactilvisión, Val del Omar diseñó también el Palpicolor o Tacticolor, un artefacto que llegó a ofrecer a Luis Buñuel para sus rodajes.⁸ Y también el Cromatacto, que prolonga la Tactilvisión hacia la apropiación de la teoría del color por medios electrónicos. Más concretamente: *El "Cromatacto" es un dualismo impresionista y expresionista, surreal, programado, latente, histórico*.⁹ No se pase por alto la implicación surrealista de la definición. Todo ello se complementa con la comunicación conmovional del Fara-Tacto, un sistema de modulación de vibraciones instalado en las butacas de la sala de cine, que funcionaba a base de corrientes farádicas, es decir, corrientes eléctricas producidas por inducción.¹⁰ A este respecto, Román Gubern se ha preguntado si Val del Omar conocería el Cine Sensible que describió Aldous Huxley en *Un mundo feliz* (1932), caracterizado por incorporar sensaciones táctiles a través de electrodos aplicados en las butacas.¹¹ No contento con esto, Val del Omar quiso implementar "perfume inductor", y hasta sabores, para proporcionar al espectador una inmersión en sensaciones lo más completa posible. Con este propósito, el *cinemista* desarrolló el Desbordamiento Apanorámico, un método por el cual la imagen cinematográfica no quedaba limitada a la pantalla, sino que desbordaba el marco y se expandía por paredes y techo de la sala, rodeando al público.¹² Esta conti-

⁷ GONZÁLEZ MANRIQUE, M. J. (2008): *Val del Omar. El moderno renacentista*, Motril (Granada), Fundación Ibn al-Jatib de Estudios de Cooperación Cultural, 232.

⁸ 'Val del Omar admiraba profundamente *Los olvidados*, que le recordaba a su público de las Misiones Pedagógicas, y en carta de 6 de junio de 1962, a la vez que felicitaba a Buñuel por el éxito de *El ángel exterminador*, le ofrecía su invento del Tacticolor.' Gubern (2004), op. cit., 77.

⁹ Val del Omar (2010), op. cit., 134.

¹⁰ 'El complemento a la nueva visión táctil (producida por iluminación pulsatoria táctil) y consistente por este complemento en un programa de efectos pulsatorios con regulación independiente en cada butaca.' Val del Omar en González Manrique, op. cit., 250.

¹¹ Gubern (2004), op. cit., 63.

¹² Val del Omar concibe así una especie de "mística del espectáculo", según la expresión acuñada por Cristóbal Simancas, que la describe en estos términos: '[...] imaginaos que entramos [en la sala de cine] y tomamos asiento en un salón que estuviese preparado de la siguiente manera: en lugar del lienzo plano que hoy conocemos, el local acaba en una superficie ligeramente cóncava, que insensiblemente enlaza con los dos lienzos y paredes laterales y con el techo de la sala. Además de los altavoces que existen tras la pantalla nuevos focos de sonido están distribuidos por todo el salón, incluso debajo del suelo [...]. ¡De pronto nos damos cuenta de que la proyección carece de límites, de que no hay marco,

nua preocupación por lo táctil conduce, pues, a Val del Omar a intentar la invención de una pantalla corpórea.¹³

Pues bien, esta fantasía valdelomariana de un “cine total”, que fusiona la imagen con el resto de sentidos, deviene especialmente notoria entre los surrealistas. Mantiene, por ejemplo, una poderosa similitud con el “cine en relieve” que profetizó Antonin Artaud. También con obras pictóricas de Roberto Matta, caso de la serie titulada *Intervision* (1959), realizada en colaboración con Victor Brauner. Pero sobre todo sorprende el parecido con los frustrados inventos cinematográficos de Salvador Dalí, a quien Félix Fanés calificó como “cineasta sin filmes”. Una de las obsesiones de Dalí, al igual que de Val del Omar, era diseñar un artefacto capaz de integrar la imagen con el tacto, olores y otras sensaciones.¹⁴ Este proyecto daliniano, finalmente no realizado, queda recogido en una carta que el pintor dirige a su amigo Luis Buñuel adjuntando sugerencias para el rodaje de *L'Âge d'or*. Los bocetos que el artista incluye en dicha misiva prácticamente ilustran las técnicas del *cinemista*, y podrían vincularse incluso al Sensorama y la realidad virtual. En este contexto, a Val del Omar se le ha considerado, precisamente, el precursor del cine en 3D. En este sentido tampoco resulta extraña la expresión de Gubern cuando afirma que a Val del Omar: ‘*Le hubiera gustado hacer una película con Salvador Dalí, con cuya imaginación congeniaba.*’¹⁵ Sea como fuere, la cualidad táctil de la imagen cinematográfica se convierte en una meta reiterativa para el granadino, convencido de que: *Tras la verdad palpable, hoy nos adentramos más y más en un profundo sueño táctil.*¹⁶



Figura 1 y Figura 2. Roberto Matta & Victor Brauner: *Innervision* (1956).

de que falta el encuadre! ¡La imagen ha desbordado la pantalla y ocupa toda la superficie [...]!’ Citado en González Manrique, op. cit., 210.

¹³ En 1960, en México, Val del Omar ‘Se interesó en esta etapa en desarrollar una pantalla corpórea, en línea con su interés hacia el cine táctil, tal vez prolongando las investigaciones del ingeniero soviético Semion Ivanov, creador en 1940 del sistema de relieve Stereokino, sin gafas, en el que la pantalla estaba sustituida por una red de hilos tendidos en profundidad [...].’ Gubern (2004), op. cit., 78.

¹⁴ GALE, M. (ed.) (2007): *Dalí & Film*, London, Tate Publishing, 66.

¹⁵ Gubern (2004), op. cit., 96.

¹⁶ Val del Omar en González Manrique, op. cit., 125.

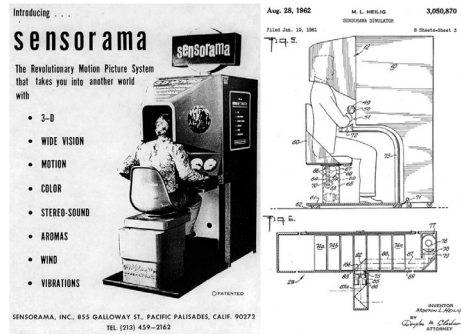
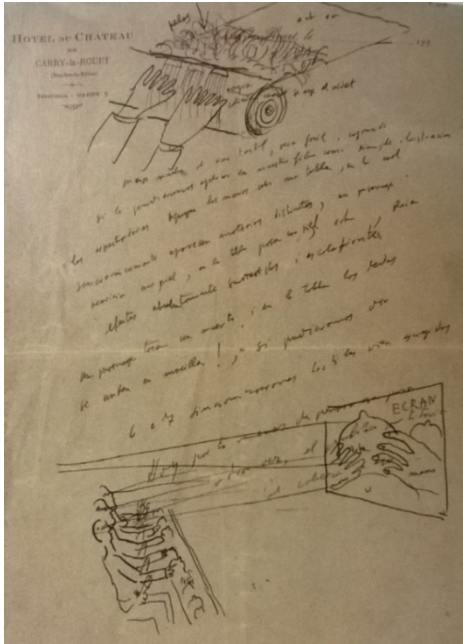


Figura 3. Carta manuscrita de Salvador Dalí a Luis Buñuel adjuntando ideas para *L'Âge d'or* (1930).
Figura 4. Anuncio publicitario de la máquina Sensorama (izq.), e ilustración de la patente (dcha.).

2. La espiritualidad de la Mecamística

Llegados a este punto, las innovaciones técnicas antes citadas sirven a Val del Omar para emprender los fines prácticos de una propuesta espiritual concreta a través del cine; una misión místico-cinematográfica que bautizó con el nombre de *Mecamística*. La propugnada liberación del espectador a la que aspiraban la Diafonía y la Tactilvisión se encaminaba, de hecho, a una ambición trascendental, y tenía, además, un origen personal. Val del Omar relata su “experiencia místico-simbólica” de la siguiente manera: *A los veinte años, sintiendo pavor ante la idea de la muerte, a mis espaldas oí gritar a alguien: ¡Alégrate si vas por el camino buscando a Dios! ¿Y qué era Dios? ¿El Creador del universo...? ¿...mi asidero para no morir...?*¹⁷ Resultado de esta crisis, se refugió durante algún tiempo en la Alpujarra, donde halló un retiro tranquilo para reflexionar sobre las potencialidades de la estética cinematográfica. Al salir de esta etapa de introspección decidió orientalizar su apellido (separando “Val-del-omar”) y pasar a designarse *cinemista*, mezcla de cineasta y alquimista. *Es importante la magia de la mística*.¹⁸ Asume entonces Val del Omar un rol de demiurgo cinematográfico, un “cineurgo” que reflexiona sobre el sentido místico de la energía, sobre el

¹⁷ Val del Omar (2010), op. cit., 289.

¹⁸ Val del Omar en González Manrique, op. cit., 260.

prójimo y sobre sí mismo. De ahí partirá la razón esencial de su arte: *Quiero hacer un cinema que mire a Dios al encuadrar y perseguir la energía*.¹⁹

Pero el suyo es un peculiar misticismo. Lejos de la religiosidad institucional al uso, Val del Omar se aproxima a una experiencia intuitiva de Dios y abraza la idea del Absoluto amoroso, que mucho tiene que ver con la actitud de los místicos cristianos y orientales. La fe valdelomariana consiste en un proceso de acercamiento hacia la Unidad, que resume, con su propia voz casi ahogada al final de *Fuego en Castilla*: “El que ama, arde. Y el que arde, vuela a la velocidad de la luz. Porque amar es ser lo que se ama.” En este panorama, Val del Omar reconoce una influencia expresa y una deuda directa de la mística española, sobre todo de Santa Teresa y San Juan de la Cruz.²⁰ También del sufismo, y especialmente del taoísmo, piedra angular de su imaginario espiritual. El granadino entronca directamente con la idea taoísta de conectar con la Vía:

«Yo estoy despierto a la Unidad que -en reflexión es blanca- en transparencia es negra. Yo siento que la Unidad fue mi punto de partida y es mi punto de regreso, yo paso por un arco iris. Yo entiendo que la vida se nos ha hecho posible a nosotros, pobres, cojos, mancos, tuertos, gracias a un desgarro de la Unidad».²¹

Val del Omar ansía la Unidad. Entre sus escritos se conserva un poema que dedica a su esposa un año después de su fallecimiento: *Ya estás en la Unidad viéndolo todo sin facetas/ enséñanos a amarnos de verdad fuera del tiempo/ que discurre y marchita*.²²

«Val del Omar no era religioso en sentido convencional, es decir ni era practicante ni mantenía con la Iglesia jerárquica vinculación alguna. Tenía un sincretismo religioso siempre en expansión, al unísono con su incesante curiosidad cultural: en la cabecera de su cama podían convivir la vida y obras de San Juan de la Cruz en ediciones varias con el Tao Te King de Lao Tse también en ediciones distintas. A ello se unían las obras de Teilhard de Chardin, Khalil Gibran y, obviamente, sus poetas que leía y releía con unción cuasi religiosa: García Lorca (“el Federico de la tierra”, según dice una voz en *Aguaespejo granadino*), Juan Ramón Jiménez, Miguel Hernández, Antonio Machado, Pedro Salinas, Dámaso Alonso y, cuando redescubre Galicia, Rosalía de Castro».²³

¹⁹ Val del Omar (2010), op. cit., 59.

²⁰ En palabras de Val del Omar, ‘para nuestra monja de Ávila, es el amor el único camino de verdadero conocimiento; y esta trayectoria de acción direccional retrospectiva y de poesía motriz profunda y vertical, yo entiendo que es la propia de nuestro cinema.’ Val del Omar en González Manrique, op. cit., 248.

²¹ *Ibíd.*, 235-236.

²² Sáenz de Buruaga [...], op. cit., 39.

²³ *Ibíd.*, 41.

Tal sincretismo religioso hace de Val del Omar una suerte de místico heterodoxo, que no se queda ensimismado en su iluminación, sino que da un salto decidido hacia el Otro.²⁴ Cual Zaratustra que baja de la cumbre a “despertar” a sus conciudadanos, al igual que Cristo baja del monte a enseñar la Buena Noticia, Val del Omar adopta su ideal artístico como un compromiso amoroso con el prójimo, a quien pretende liberar de sus cadenas mediante la percepción artística del cine. He aquí el manifiesto vital del *cinemista*:

«Hace mucho tiempo que até a la bandera de mi apellido la cinta de un lejano grito genial: “Que estoy soñando y que quiero hacer el bien, pues no se pierde el hacer el bien ni en sueños”. El curso de cada vida humana, no es otra cosa que el sueño de un instante. Una sola explosión percibida por nosotros al ralentí».²⁵

Esta profunda convicción explica la afirmación con la que comienza *Aguaespejo granadino*: “Las matemáticas de Dios: Quien más da, más tiene”. Y es aquí justamente donde entra en juego la importancia del cine, pues para Val del Omar: *El cine es el gran instrumento revelador de la mecánica, o sea, aquella mecánica invisible en donde nos encontramos sumergidos*.²⁶ Por medio de la Diafonía y la Tactilvisión, Val del Omar se propone guiar al prójimo hacia la Unidad, hacia la revelación del Absoluto. Así es como concluye *Aguaespejo granadino*: “Pero qué ciegas son las criaturas que se apoyan en el suelo. Dios... ¡Dios! Amor. ¡Qué ciegas, estando tú tan abierto!”

Si el cine posee, en consecuencia, la capacidad de propulsar la vida humana hacia un estado de superior conciencia y libertad, la visión surrealista del cine no se aleja demasiado de dicho ideal. Por su parte, los surrealistas entienden las posibilidades expresivas de la imagen cinematográfica como camino para la emancipación del individuo y para trascender hacia lo misterioso, lo maravilloso y lo extraordinario. Lo *surreal*, en definitiva, como dijera Artaud: *Esta especie de potencia virtual de las imágenes busca en el fondo del espíritu posibilidades no utilizadas hasta ese momento. El cine es esencialmente revelador de toda una vida oculta con la que nos pone directamente en relación*.²⁷ Así las cosas, Val del Omar coincide con los surrealistas al considerar el cine una herramienta fundamental para liberar el espíritu. En esto encaja con Luis Buñuel, para quien el cine era “el ojo de la libertad” que debía sacudir la conciencia del espectador, aletargada a causa de la realidad cotidiana y el cine comercial, opio del pueblo que provoca la muerte del poder liberador de la pantalla.²⁸

²⁴ ‘El prójimo debe inspirarnos un gran respeto. Debemos considerarle como nuestra esperanza. Él es el lugar donde nos vamos a sembrar nosotros. Es la tierra propicia a nuestra simiente. La criatura que frente a la pantalla nos abre la cuna de sus sueños para que depositemos el nuestro.’ Val del Omar (2010), op. cit., 62.

²⁵ Val del Omar en González Manrique, op. cit., 234.

²⁶ *Ibid.*, 246.

²⁷ ARTAUD, A. (2002): *El cine*, Madrid, Alianza, 16.

²⁸ En palabras de Buñuel: ‘Si se le permitiera, el cine sería el ojo de la libertad. Por el momento, podemos dormir tranquilos. La mirada libre del cine está bien dosificada por el conformismo del público y por los intereses comerciales de los productores. El día que el ojo del cine realmente

En la conferencia *El cine, instrumento de poesía*, impartida en México en 1953, comentaba con ironía Buñuel:

«Ha dicho Octavio Paz: “Basta que un hombre encadenado cierre sus ojos para que pueda hacer estallar el mundo”, y yo, parafraseando, agregó: bastaría que el párpado blanco de la pantalla pudiera reflejar la luz que le es propia, para que hiciera saltar el universo. Mas, por el momento, podemos dormir tranquilos, pues la luz cinematográfica está convenientemente dosificada y encadenada».²⁹

Val del Omar comparte este mismo convencimiento. En sus palabras: *El cine se está muriendo. Y se está muriendo a pesar de su inercia económica y de su aparente prosperidad*.³⁰ También Artaud aspiraba a un cine capaz de romper con la rutina del cine comercial y lanzar la cinematografía por una senda nueva, *una profunda renovación de la materia plástica de las imágenes, en una liberación de todas las fuerzas ocultas del pensamiento*.³¹ Estas concomitancias justifican que Román Gubern haya etiquetado reveladoramente a Val del Omar como “surrealista místico”.³² Es más, si Buñuel y Artaud abogaban por un cine que despertase brutalmente la conciencia embotada del espectador, Val del Omar urgía la necesidad de prenderle fuego. *Yo entiendo como obligación del cinematógrafo el arrebatarse, el encantar, el enajenar, el liberar, unificar, fundir, el projimizar*.³³ Es el propósito valdelomariano de “pegar fuego a los hombres”. Pues el cine debe, en efecto, “conmocionar”. Es lo que pretendía Val del Omar desde *Aguaespejo granadino*, película que según Gubern posee eso que tanto le gustaba a su coetáneo Buñuel, a saber, misterio.³⁴ Como dijera el cineasta: *Hay que vivificar la constante atracción por el Misterio y nuestra situación y tendencia hacia la Unidad, valiéndonos de la aséptica exactitud instrumental de la automática progresiva*.³⁵

Así pues, tanto Val del Omar como los surrealistas encuentran en las posibilidades del cinematógrafo el medio para trascender, para revelar la dimensión de la vida oculta, para desencadenar lo misterioso, lo inconsciente, lo virtual inmanente. Pero he aquí que este vínculo resulta ser también el punto clave de la disensión latente entre Val del Omar y el surrealismo. El objetivo del primero será encaminar al espectador hasta alcanzar la fusión con la Unidad. Esto es, un Dios cristiano, pero a la vez pan-

vea y nos permita ver, el mundo estallará en llamas.’ CESARMAN, F. (1976): *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, Barcelona, Anagrama, 9.

²⁹ LÓPEZ VILLEGAS, M. (ed.) (2000): *Escritos de Luis Buñuel*, Madrid, Páginas de Espuma, 65-66.

³⁰ Val del Omar en González Manrique, op. cit., 259.

³¹ Artaud, op. cit., 19.

³² Gubern (2004), op. cit., 96.

³³ Val del Omar (2010), op. cit., 118.

³⁴ Gubern (2004), op. cit., 54.

³⁵ *Ibíd.*, 246.

teísta, sufi, taoísta, el Dios-Amor de los místicos, que es el Dios de Val del Omar. *¡Dios mío! Yo quiero traer tu reino de amor y de Unidad a este Valle de las Diferencias, donde nos han sembrado como palpitaciones.*³⁶ En cambio, los surrealistas rastrean una superrealidad desprovista de Dios, una vida espiritual que es la vida del deseo inconsciente liberado, sin referencia a entidad autosubsistente alguna. Los surrealistas buscan desacreditar la figura de Dios en pro de un hombre dueño de sí mismo, libre por fin de cargas moralizantes. Así, Artaud enarbolaba la bandera de “la muerte de Dios”, y Buñuel, que se definía a sí mismo como “ateo, gracias a Dios”, mostraría a lo largo de su vida una particular relación de acercamiento y provocación para con lo religioso. Esta polaridad apunta la línea divisoria que distingue el enfoque cinematográfico de Val del Omar del de los surrealistas. Pues a pesar de coincidir en la base procedimental, tanto uno como otros lo desarrollarán con matices diferentes. En este sentido, opina Sáenz de Buruaga:

«No creo que sea suficiente explorar las influencias surrealistas en Val del Omar, pues aunque los surrealistas abominaban de los contrarios por fragmentar la realidad, Val del Omar, que ha sufrido los contrarios en carne propia (tradicción versus modernidad, arte versus técnica, individualidad radical versus aldea global, etc.) y como fuerzas opuestas en el entorno social, intenta sintetizarlos agónicamente para que se produzca el movimiento, el proceso hacia la Unidad».³⁷

Diremos, pues, resumidamente, que el cine en Val del Omar conducirá a lo inefable divino, mientras que en los surrealistas a lo inefable humano. Con lo cual, entre ambos cabe apreciar interesantes coincidencias, pero al mismo tiempo diferencias insalvables.

3. Referencias bibliográficas

- ARTAUD, A. (2002): *El cine*, Madrid, Alianza.
- BONET, E. y PALACIO, M. (Coords.) (1983): *Práctica filmica y vanguardia artística en España 1925-1981*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- BRETON, A. (2002): *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Visor.
- CESARMAN, F. (1976): *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*, Barcelona, Anagrama.
- COLLADO SÁNCHEZ, E. (2012): *Paracinema: La desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*, Madrid, Fundación Arte y Derecho, Trama Editorial.
- GONZÁLEZ MANRIQUE, M. J. (2008): *Val del Omar. El moderno renacentista*, Motril (Granada), Fundación Ibn al-Jatib de Estudios de Cooperación Cultural.
- GALE, M. (ed.) (2007): *Dalí & Film*, London, Tate Publishing.

³⁶ Val del Omar(2010), op. cit., 275.

³⁷ Sáenz de Buruaga [...], op. cit., 33.

- GUBERN, R. (1999): *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama.
- GUBERN, R. (2004): *Val del Omar, cinemista*, Granada, Diputación de Granada.
- LÓPEZ VILLEGAS, M. (ed.) (2000): *Escritos de Luis Buñuel*, Madrid, Páginas de Espuma.
- SÁENZ DE BURUAGA, G. y VAL DEL OMAR, M. J. (1992): *Val del Omar sin fin*, Granada, Diputación de Granada.
- VAL DEL OMAR, J. (2010): *Escritos de Técnica, Poética y Mística*, Madrid, La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Universidad de Navarra.
- VAL DEL OMAR, J. (1992): *Tientos de erótica celeste*, Granada, Diputación de Granada.

EXPERIENCIA CINEMATOGRÁFICA DEL PROCESO DE TRANSFORMACIÓN DE LAS PASIONES TRISTES EN AFECTOS ACTIVOS EN *EL HOMBRE QUE MATÓ A LIBERTY VALANCE*

Edmundo Molinero Herguedas

emoliher@gmail.es

Resumen:

Se propone un análisis de la película *El hombre que mató a Liberty Valance* bajo la perspectiva de la teoría de las pasiones de Spinoza. El estudio geométrico de la composición fílmica confrontado a la disección de las pasiones del triángulo protagonista constata que la trama afectiva se despliega en torno a dos ejes de acción oblicuos encarnados por los dos protagonistas, Ransom (Eje R) y Tom (Eje T). Estos ejes son articulados por el personaje femenino, Hallie, mediante el predominio de pasiones tristes en el eje R y de afectos activos en el eje T. Se demuestra el origen afectivo y emocional del discurso ético y político del film, en la acción heroica de Tom y se vislumbra en el viaje de regreso del matrimonio Stoddard la posible transformación de las pasiones tristes en afectos activos.

Palabras clave: Spinoza. Pasión triste. Afecto activo. Ética. Amor

1. Introducción y Objetivos

El Western dirigido por John Ford en 1962 *The Man Who Shot Liberty Valance* (*El hombre que mató a Liberty Valance*) como todo su obra en general ha sido objeto de múltiples análisis entre los que predominan estudios de tipo sociológico, político, ideológico o histórico con temas tan recurrentes en su filmografía como la reflexión sobre el momento fundacional de la democracia liberal, el papel del mito y la leyenda en la construcción de la historia o el dilema ético de la libertad frente a la seguridad en el estado moderno.

Se ha profundizado menos en el entramado afectivo que subyace en el relato, atribuyendo a la historia romántica un papel secundario a pesar de representar una de las historias de amor más conmovedoras de la historia del cine. Se propone realizar un

análisis textual de la trama pasional que forma el triángulo protagonista formado por Ransom Stoddard (James Stewart), Hallie (Vera Miles) y Tom Doniphon (John Wayne) con el objetivo de ampliar la perspectiva de la experiencia emocional del espectador y demostrar su utilidad para dar cuenta de las consecuencias éticas y políticas del texto fílmico.

Como material de referencia además de elementos de la Teoría del Texto se ha utilizado la Teoría de las Pasiones que Baruch Spinoza sistematiza en su obra cumbre, *Ética, demostrada según orden geométrico* (1). Todas las referencias reflejadas en el presente trabajo se encuentran en la parte tercera “Del origen y naturaleza de los afectos” y cuarta “De la servidumbre humana o de la fuerza de los afectos” donde el autor expone su doctrina de las pasiones. En oposición al racionalismo cartesiano que defiende el férreo control de los impulsos mediante el ego omnipotente, el filósofo holandés acomete una deconstrucción de las pasiones y un análisis de los afectos utilizando un método descriptivo y deductivo. Su punto de partida es la inteligibilidad de los afectos que define como «Las afecciones del cuerpo por las cuales aumenta o disminuye la potencia de obrar de ese mismo cuerpo.» (2)

2. Análisis geométrico

En la metodología del análisis se comparte con Spinoza la propuesta que a modo de declaración de intenciones establece en el prefacio de la parte tercera:

«Trataré de la naturaleza y fuerza de los afectos y de la potencia del alma sobre ellos, con el mismo método como en partes anteriores he tratado de Dios y del Alma. Consideraré los actos y apetitos humanos como si fueran cuestión de líneas, superficies y cuerpos.» (3)

El elemento geométrico recurrente que se ha constatado en el material objeto de análisis son dos líneas oblicuas de dirección contraria con una profundidad y pendiente variable que se proyectan desde o hacia la mirada de los dos grandes protagonistas; Tom Doniphon y Ransom Stoddard respecto a Hallie que se convierte de forma reiterada en su punto de articulación. Se trata de dos líneas que, configuradas como dos ejes de acción, ordenan los afectos dentro del encuadre y los proyecta fuera de campo ampliando la experiencia del espectador.

Durante toda la película la referencia de Tom traza con singular persistencia una línea oblicua dirigida hacia la derecha del encuadre (Eje T). Línea perfilada por elementos escenográficos de la planificación, como pueden ser las bridas de un caballo, la disposición del vagón o la sobrecogedora soledad de un ataúd. En algunas ocasiones señalada directamente por algún personaje, por su desplazamiento o por una mirada. En otras puede pasar desapercibido en una visión apresurada, como el caso de la llegada de Liberty Valance al mesón de Petero en la primera visión de la película, cuando desconocemos la verdadera localización de Tom en la escena del duelo.

De forma simétrica y en dirección contraria, hacia la izquierda, a menudo ortogonal aleje T, se constata la presencia recurrente de una segunda línea que traza el eje de acción del segundo protagonista masculino, Ransom Stoddard (eje R). Este eje también se refuerza mediante diversos elementos escenográficos.

Hay que hacer notar que esta configuración se encuentra implícita en el arranque mismo de la película, donde el eje Restá presente en la trayectoria que dibuja el tren en la entrada en el andén del matrimonio Stoddard y el eje T surge en el instante que sus cuerpos son reclamados en dirección casi perpendicular hacia la derecha del encuadre.

3. Análisis de las pasiones

Una primera aproximación general al texto evidencia el predominio del primero de los tres afectos que Spinoza establece como primarios (Tristeza, Alegría y Deseo). La elección por parte del realizador de una fotografía en blanco y negro muy trasnochada considerando el momento del rodaje junto al carácter teatral y sobrio de la puesta en escena, refuerzan un carácter triste general y envuelve de un tono melancólico el relato de principio a fin.

Tristeza que Spinoza define como *Pasión por la cual el hombre pasa de una mayor a una menor perfección y disminuye nuestra capacidad de obrar* (4). Se trata pues de un paso o tránsito no de un estado absoluto que lleva al sujeto a una disminución de la potencia de acción. Dicho de otra forma; un tránsito que paraliza. Parálisis como la que sufre el matrimonio Stoddard en el momento que acceden por primera vez al ataúd de su viejo amigo Tom.

A continuación, y sin perder de vista los ejes de acción descritos se enumera el abanico de afectos que encarna el triángulo protagonista a lo largo de la película.

El primer afecto representado es la **frustración**, materializada durante gran parte de la primera escena en el gesto de Hallie frente al ataúd de Tom y que expresa un *«deseo de poseer una cosa alentado por el recuerdo de esa cosa y a la vez reprimido por el recuerdo de otras que excluyen la existencia de la cosa apetecida.»* (5)

En el primer contacto que Hallie tiene con Ransom, poco después de recibir la brutal paliza a manos de Liberty Valance, aparecerá la **conmiseración** que muestra:

«Una tristeza surgida del daño a otro a quien imaginamos semejante a nosotros [...]. No solo sentimos conmiseración hacia la cosa que hemos amado sino también a aquella que no hemos proyectado con anterioridad afecto alguno con tal de que la juzguemos semejante a nosotros. [...] Aunque no podemos odiar una cosa que nos mueve a conmiseración se trata de una pasión triste ya que su miseria nos mueve a tristeza.» (6)

A continuación, se pone en escena la **vergüenza** expresada por Hallie después de que Ransom, ya recuperado le requiere leer un fragmento de su libro de leyes, que expresa una *«Tristeza acompañada de una causa exterior, en uno mismo»* (7), que de

nuevo hace brotar la **conmiseración**, ésta vez de Ransom hacia Hallie, seguida de una reacción de **ira** «*Tristeza acompañada por la idea de una causa exterior*» (8), a la que se responde con el ofrecimiento de Ransom a enseñarle a leer. Es decir, con **benevolencia** entendida como *Aquel deseo o voluntad de hacer bien que surge de la conmiseración (...) que por ende no es sino un deseo que necesita la conmiseración que a su vez necesita la tristeza.* (9)

La propuesta que es recibida por Hallie con **asombro**, en tanto:

«La imaginación de alguna cosa en la que el alma esta absorta porque esa imaginación singular no tiene conexión con ninguna cosa conocida [...] El alma se detendrá a considerar esa cosa hasta que otras causas la determinen a pensar en otras [...] Cuando los que asombra es la prudencia de un hombre, su industria o algo de este género el asombro se llama **veneración**.» (10)

Un sentimiento éste, plasmado en el rostro de Hallie, que evolucionará a deseo y finalmente **amor**, en forma de **devoción**, cuando se dirige el *amor hacia quien nos asombra.*» Una forma de amor que el propio Spinoza recuerda *degenera en simple amor en cuanto la novedad que hace brotar el asombro desaparece* (11)

Cuando el asombro es causado por un objeto que se teme se llamará **consternación** *aquel cuyo deseo de evitar un mal es reprimido por el asombro que siente ante el mal que teme* (12). Doble mecanismo ilustrado a la perfección en la reacción de Hallie al conocer la intención de Ransom de enfrentarse a Liberty Valance. Por un lado, el asombro, en dirección del eje R y por otro el deseo de librarse del mal manifestado en la desesperación de la llamada desesperada hacia el eje T.

Además del rigor geométrico compositivo de la puesta en escena de las emociones estos dos planos evidencian el papel de bisagra que Hallie desempeña en la construcción del entramado afectivo del triángulo protagonista.

Finalizamos los afectos pasivos que dominan la relación entre Ransom y Hallie con la escena que precede a su duelo con Liberty Valance. Cuando aquella manifiesta un **menosprecio** hacia él en forma de reproche motivado por el poco valor que han tenido sus enseñanzas ya que esta noche va a huir. Un reproche que unido a la **indignación** *odio a quien ha hecho un mal a otro* después de presenciar la paliza que Liberty ha propinado al señor Peabody provocará en él un intenso sentimiento de **vengeanza** *Deseo que incita por odio a hacer mal a quien odiamos* (13), **miedo** entre los personajes que le acompañan, que finalmente le precipitará su asistencia al duelo, que en la película puede ser interpretado como un acto de **audacia** considerando su carácter temerario *Deseo por el cual alguien es incitado a hacer algo peligroso e imprudente* (14). La secuencia se resuelve con el abrazo entre lágrimas de Hallie a Ransom motivado por el profundo sentimiento de culpa expresión de un hondo **arrepentimiento** por haberle incitado a un enfrentamiento suicida. En palabras de Spinoza ... *y comprendemos que el arrepentimiento es una tristeza acompañada de la idea de sí mismo como causa y este afecto es muy vehemente porque cree ser libre* (15).

A continuación, nos ocupamos de la relación entre Hallie y Tom, donde se evidencia una mayor presencia de los denominados afectos activos. Es decir, afectos basados en la **alegría** *Paso de un hombre a una mayor perfección* y el **deseo**:

«Apetito en cuanto acompañado de la conciencia de sí mismo [...] que constituye la esencia misma de un hombre en cuanto es concebida como determinada a hacer algo en virtud de una afición cualquiera que se da en ella.» (16)

«En virtud de estos afectos activos el cuerpo humano experimenta una mayor potencia en obrar [...] estando en relación con una causa adecuada o completa es decir aquella cuyo efecto puede ser percibido clara y distintamente en virtud de ella misma.» (17)

El primer y más importante afecto derivado de la alegría es el **amor**, entendido como «*La alegría acompañada de la idea de una causa exterior.*» (18). Este amor es representado en los sucesivos encuentros de la pareja durante la primera parte del flashback donde son representados con escrupuloso respeto en el eje T.

Con la misma disposición son representados el **contento de sí mismo**, otra pasión derivada del amor «*Si alguien ha hecho algo que imagina afecta a los otros de alegría será afectado de una alegría acompañada de la idea de sí mismo como causa o sea se considerará a sí mismo con alegría* y la **Gloria** magistralmente reflejada en la expresión de Tom inmediatamente después de haber regalado el cactus a Hallie *Alegría de alguna acción que se imagina surge de que se cree alabado por otro.* (19)

En este último plano el eje T permite diferenciar con claridad los dos elementos estructurales que componen la pasión alegre para ilustrar con precisión el carácter relacional necesario en toda pasión. En primer lugar, la idea de alegría (presente en el personaje dentro del encuadre) y en segundo lugar el elemento externo que la provoca (donde Tom dirige la mirada, es decir Hallie en fuera de campo)

Afectos activos en el origen de una relación que sin embargo sufren en un determinado momento del relato una quiebra. El instante es muy preciso; después de haber suspendido las clases por miedo al regreso de Liberty Valance, Hallie manifiesta a Tom que no le pertenece. La puesta en escena del momento resulta muy pertinente en tanto por primera vez Tom mira a Hallie hacia la izquierda (Eje R), anticipando formalmente un cambio en su disposición afectiva. Ciertos elementos de la iluminación y la planificación subrayan la nueva dirección con notable precisión.

Idéntica disposición aparecerá en la escena posterior al duelo. Cuando Tom hace acto de presencia después de haber asesinado a Liberty Valance, se muestra incapaz de dirigir la mirada hacia Hallie (situada de nuevo en el eje R) y se refiere a ella con la mirada fija en el eje T (usurpado ahora por Ransom). El intercambio de las dos líneas de acción describe geoméricamente la tensión narrativa de una de las escenas más dramáticas del film.

4. Amor pasional Vs Amor activo

Una vez ilustrada la coherencia compositiva del abanico de pasiones representadas en las escenas analizadas es posible abordar con mayor criterio uno de los puntos de ignición del texto, acerca del cual no hay espectador que no se haya interrogado. La explicación bien sea racional o bien sea emocional, de la renuncia de Tom al amor de Hallie.

En un sentido tradicional que se puede denominar pasional, el amor siempre se expresa como una voluntad de unirse al amante. Bajo esta perspectiva el comportamiento de Tom solo puede ser interpretado como un resignado sacrificio o bien dotarlo de un idealismo ajeno a su pasión. El pensamiento de Spinoza da cuenta mejor de la paradójica retirada del protagonista. Para demostrarlo antes hay que recordar que para el pensador holandés la voluntad de unirse al amante es solo una propiedad del amor. Es un efecto de lo que representa la esencia que es el contento que la idea de la cosa amada produce en el amante (verdadera causa).

El amor entendido como "*La alegría acompañada de la idea de una causa exterior*" supone el paso a una mayor perfección como alegría que es y permite explicar mejor que Tom por amor a Hallie (causa externa) necesariamente se desprenda de ella. Lo que también puede formularse así; La alegría que la idea de Hallie despierta en Tom "obliga" a cumplir el deseo de su amada; proteger a Ransom asesinando a Liberty Valance y como consecuencia asumir el efecto de su acción; la pérdida material de Hallie a manos de Ransom. Encadenar con coherencia causa y efectos no es otra la definición de causa adecuada base racional de los afectos alegres (deseo y alegría) que por definición aumenta la potencia de obrar.

Aunque a primera vista el sacrificio de Tom pueda ser interpretado como un acto de pasión autodestructiva (la primera respuesta parece indicar esta deriva), las escenas posteriores no parecen confirmarlo. El gesto heroico, en esencia activo, no tiene el objetivo de salvar a Ransom (se trataría de una consecuencia o un efecto colateral) persigue salvar su propia esencia que no es otra que el amor que siente por Hallie. En este sentido, la idea de alegría que asocia a Hallie permanece intacto. Renuncia a la posesión de Hallie, no a su amor. Así se explica su regreso el día de la convención para asegurarse que Ransom acepte la nominación. Tom necesita a una Hallie contenta de sí misma para él mismo preservar la esencia de su deseo que es su ser en esencia. Es decir, Tom "sabe" que tiene que seguir amando a Hallie para ser él mismo. Aunque para ello sin duda tenga que renunciar a ciertas pasiones alegres, su deseo (como pasión diferenciada de la alegría o la tristeza) ha resultado indemne. Actúa consciente que cualquier otra actitud habría desencadenado una sucesión de pasiones tristes en su relación de amor de imprevisibles consecuencias (envidia, celos, arrepentimiento, culpa...).

Insistamos, Tom sale de la escena amorosa y política para proteger la esencia de su ser no para auto aniquilarse. No hay que ignorar, aunque desconocemos cómo, que

Tom seguirá vivo durante 30 años preservando un afecto real hacia Hallie que al final se demostrará que es recíproco.

Del amor no pasional activo deriva la fortaleza de acción materializada en el personaje de Tom. Una fortaleza que no paraliza y que remite al alma en cuanto actúa y entiende. Así se explica la **Firmeza** *deseo por el cual cada uno se esfuerza en conservar su ser en virtud del solo dictamen de la razón*» y **Generosidad** *«deseo por el cual cada uno se esfuerza en virtud del dictamen de la razón en ayudar a los demás hombres y unirse en amistad con ellos (20)*, elementos nucleares en los afectos activos.

En el caso de Tom el acto heroico es sostenido por el deseo que confiere la fortaleza en todas las acciones. En la base de su acción está presente el autoconocimiento de su amor y la necesaria relación con el entorno. Es más, en la medida que Tom conserva su ser (expresión máxima del deseo) su acción se convierte en un bien común y proyecta a una dimensión ética y política su acción heroica.

En el otro extremo cuando el amor es una pasión la idea de la causa exterior que acompaña a la alegría es una idea inadecuada o confusa. La concatenación de causas efectos es fortuita no sigue un orden causal necesario, es ajena al individuo. No se capta las ideas que las componen ni su articulación lógica.

Las ideas inadecuadas que acompañan la alegría en el amor pasional (Ransom/Hallie) implica una unión entre amante y la cosa amada pero no explica la unión efectiva entre ambos, sino que presenta una unión mutilada imperfecta desconocida. Remiten a la dimensión de lo imaginario donde Ransom “padece” una servidumbre pasional que el mismo desconoce. Ya lo hemos descrito, a diferencia de Tom el deseo que le liga a Hallie está preñado de pasiones tristes, ideas inadecuadas (con miseria, culpa, vergüenza, veneración, arrepentimiento) que generan un amor imperfecto siempre a la deriva de las causas externas favorables.

Así ocurre en la última escena donde se representan las últimas dos pasiones de la película, la **esperanza** y el **miedo**:

«Esperanza es una alegría inconstante que brota de la idea de una cosa futura o pasada de cuya efectividad dudamos de algún modo. Miedo es una tristeza inconstante que brota de la idea de una cosa futura o pretérita de cuya eficacia dudamos de alguna forma. No hay esperanza sin miedo ni miedo sin esperanza.» (21)

Dos pasiones esencialmente tristes encarnadas en el matrimonio Stoddard durante todo el viaje de regreso y que cobran un extraordinario interés en la parte cuarta de la *Etica*:

«Puesto que los hombres raramente viven según el dictamen de la razón estos dos afectos junto arrepentimiento, la conmiseración y la vergüenza resultan ser más útiles que dañinos [...] puesto que es inevitable que los hombres pequen más vale que pequen en esta materia. Pues si los hombres de ánimo impotente fuesen todos igualmente soberbios no se avergonzarían de nada ni tendría miedo de ninguna cosa ¿Por medio de que vínculos

podrían permanecer unidos y como podrían contenerseles? El vulgo es terrible cuando no tiene miedo. Por ello no es de extrañar que los profetas hayan recomendado la humildad y el arrepentimiento. Pues en general quien está sometido a estos afectos pueden ser conducidos con mayor facilidad para que vivan bajo la guía de la razón.» (22)

Así pues, aunque esencialmente tristes y pasivas, la **esperanza** y el **miedo**, pueden resultar al hombre muy útiles, ya que abren la posibilidad de su trasmutación en afectos activos (paso a un nivel mayor perfección) que por razones evidentes de tiempo y espacio solo podemos apuntar en este trabajo.

Únicamente señalar que dicha trasmutación queda esbozada en la película en el diálogo que mantiene el matrimonio en la última escena cuando Ransom expresa su intención de regresar a vivir a Shinbone que Hallie recibe con una esperanzadora sonrisa, mientras por primera vez en mucho tiempo dirige de nuevo la mirada a su marido (recuperando por un instante el eje R). Sin embargo, pronto se confirmará que se trata de un espejismo, pues rápidamente comparecerá la duda en forma de interrogación. La duda como esencia misma de la esperanza (según la definición expresada) que devuelve a Hallie al eje petrificado de Tom. Con una mirada fija, heladora que nos recuerda que el mero conocimiento teórico racional y lógico, no actúa sobre los afectos. En palabras de Spinoza:

«El conocimiento verdadero no puede reprimir ningún afecto en la medida en que ese conocimiento es verdadero sino solo en la medida en que es considerado el mismo como un afecto.» (23)

Referencias bibliográficas

1. B., SPINOZA: *Ética, demostrada según el orden geométrico*. . S. l. : Tecnos (Grupo Anaya), 2007.
2. *Ibid.*, 200.
3. *Ibid.*, 201.
4. *Ibid.*, 262.
5. *Ibid.*, 270.
6. *Ibid.*, 222.
7. *Ibid.*, 237.
8. *Ibid.*, 237.
9. *Ibid.*, 228.
10. *Ibid.*, 236.
11. *Ibid.*, 264.
12. *Ibid.*, 272.
13. *Ibid.*., 270.
14. *Ibid.*, 271.
15. *Ibid.*., 231.
16. *Ibid.*, 231.
17. *Ibid.*, 200.
18. *Ibid.*., 262.

19. *Ibid.*, 230.

20. *Ibid.*, 257.

21. *Ibid.*, 239.

22. *Ibid.* 234.

23. *Ibid.*, 200.

**ACERCA DEL DEBATE SOBRE LA PERVERSIÓN FEMENINA.
ANÁLISIS EN CLAVE PSICOANALÍTICA
DEL FILM *LA PIANISTA* DE MICHAEL HANEKE
(AUSTRIA/FRANCIA, 2001)**

Marina Mon

Universidad Complutense de Madrid
marinamonmarsella@gmail.com

Resumen:

Sumida y absorbida en la célula narcisista con la madre, transcurre, compensada, la vida de Erika Kohut, profesora de piano en el Conservatorio Nacional de Viena. A sus cuarenta años, comparte techo y lecho con su madre, una madre a la que no se le adjudica nombre propio a lo largo del film, sobre el trasfondo de la ausencia absoluta de un padre real o simbólico en la casa de las dos.

Sin un padre que haga la Ley a la madre, se erige la hija en posición del falo de su madre, llenando literalmente el lugar vacío en la cama conyugal que habría correspondido al padre: aquel lugar del falo a dónde la madre debería dirigir su mirada.

El correlato de una castración simbólica que no ha tenido lugar en la biografía de la protagonista lo encontraremos en la consabida dificultad que para ella comportará el afrontamiento a su primera relación sexual.

Palabras clave: psicosis –auto-mutilación genital – “montaje” perverso – fantasma masoquista –escena primaria

*Madre: - “¿No tienes vergüenza! ¿Qué has hecho con él? ¿Sigue en tu habitación? No me sorprendería. Ya nada me sorprende. Pero puedes hacer lo que quieras. A tu edad... Dios mío. Para esto se sacrifica una... Ésta es mi recompensa. Tú sigue así. Puedes montar un burdel aquí. ¿Qué importa lo que piensen los vecinos? Siempre haces lo que te da la gana.”
*La Pianiste (La Pianista: Michael Haneke, 2001)**

1. Introducción

Este artículo¹ plantea el análisis en clave psicoanalítica de la película *La Pianista* de Michael Haneke con objeto de reflexionar sobre dos interrogantes, entrelazados desde su origen. Por un lado, se procurará rastrear los motivos de la conducta sexual del personaje principal, y por el otro, demarcar su caso en un cuadro gnoseológico, teniendo en la mira, entre otros elementos, la búsqueda y el desentrañamiento de la escena primaria para la resolución de ambos enigmas.

A tales efectos, el foco de nuestra atención se colocará tanto en la relación de la protagonista con su madre como en la relación de la protagonista con su pretendiente/amante, y en la variación de un vínculo respecto del otro en el transcurso de la historia del largometraje.

Puesto que excede los límites del presente estudio, se sorteará la exposición de la trama del film para concentrarnos en el análisis textual de su contenido a partir de la selección de una serie de escenas centrales que precederá todo intento de fundamentación teórica. El procedimiento metodológico de nuestra empresa se constituye en la propuesta de la Teoría del Texto tal como para el abordaje de las obras cinematográficas la elabora González Requena en: “El Texto: Tres Registros y una Dimensión” (Trama & Fondo, 1, Madrid, 1996) y *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood* (Ediciones Castilla, Valladolid, 2006).

2. ¿Perversión o “montaje” perverso?

Contra todos los pronósticos que a primera vista catalogarían de perversión el caso del personaje principal, nuestra hipótesis de trabajo postula la asignación de un cuadro de psicosis a la protagonista del film. En el marco de dicha estructura clínica, el desarrollo de la conducta sexual perversa no sería más que un “montaje”, la construcción de una defensa funcional por parte del personaje principal como única y desesperada herramienta que le permitirá la aproximación y finalmente el acceso -veremos a partir de qué rodeos y a costa de qué efectos- a la relación sexual.

El despliegue de cuatro escenas fundamentales y de la escena prima de la película constatará la primera y la segunda parte en la que se configura nuestra hipótesis de partida. Manifiesta en el voyeurismo y en el masoquismo, su conducta sexual lo es perversa en apariencia y son estas variantes el reflejo de una estructura latente diferente. Veamos sino.

¹ Es resultado de una síntesis de mi tesis del Máster en Psicoanálisis y Teoría de la Cultura de la Universidad Complutense de Madrid defendida el 13 de septiembre de 2015.

3. Auto-mutilación genital. La psicosis



Con el episodio de auto-mutilación genital se da entrada a una escena inaugural, a una prueba incontestable de la nosografía que es de la protagonista porque es el testimonio de la emergencia de la fase segunda de la constitución del episodio de su delirio, la etapa de la restitución de la realidad en la psicosis².

A la publicación del listado de alumnos admitidos en el Conservatorio se sucede esta aterradora escena de ablación femenina que Erika misma ejecutará, sin rastro de dolor, utilizando de manera rudimentaria una cuchilla y un espejo, sentada de piernas abiertas sobre el borde de la bañera de su casa mientras su madre la espera en el comedor con la mesa servida tal como la ha oído en “pleno corte” para cenar.

En cinco partes, de imbricada condición, se desagrega el análisis textual de esta escena central, punto de ignición de las subsiguientes, en el orden que se sugiere:

La primera conviene en subrayar el ejercicio de auto-mutilación indolora de aquellas partes del cuerpo que se representan desagradables a los ojos del individuo en brote de esquizofrenia. La inminente irrupción de su alumno, Walter Klemmer, como objeto de deseo en una cotidianeidad que ya comienza a verse amenazada por su presencia, es perturbadora. Frente a esta desconocida experiencia, e insólita, ¿qué otra parte del cuerpo más molesta, incómoda, y conflictiva, y por cuanto, “no yo” para Erika que su clítoris, en tanto zona erógena, fuente de excitación y productora de goce sexual?

Por lo que este episodio de ablación genital, con la mutilación del clítoris en cuanto parte que le es extraña, que le es ajena, se constituirá en un proceso defensivo que únicamente podrá entenderse a partir de la percepción fragmentada y escindida

² Teniendo en la mira las dos fases que Freud delimita en el historial clínico del caso Schreber: a un primer momento de pérdida de la realidad le sucede un segundo momento de restitución de la realidad con el propósito de detenernos con Mazzuca en la etapa segunda a los efectos de explicar en qué consiste específicamente la mecánica del delirio. (Mazzuca, 1986: 124).

del cuerpo propia de su enfermedad. Dicho daño auto-infligido sólo es consecuente con la necesidad de encauzamiento de un monto abrumador de excitación y con la percepción de extrañamiento del propio cuerpo, percepción que se retrotrae al segundo tiempo del estadio de la constitución del yo, en el que el yo se asimila al placer purificado.

En avenencia con Freud, nos atrevemos a señalar la emergencia de “lo siniestro” en esta representación visual de un ritual tribal de mutilación sexual que, en calidad de creencia primitiva colectiva, imaginábamos superado y que reaparece inesperadamente en el contexto sociocultural de la Europa Occidental desarrollada, haciendo de la ablación femenina un delito en vistas a su relación con la norma social y jurídica, convirtiéndose, de tal forma, en una práctica que cae en el campo de la perversión³.

Nos encontramos, no menos, frente a la alegoría del rito iniciático⁴ con el inseparable aura de secreto que lo rodea. Asistimos al intento desesperado de Erika de prepararse, de aprestarse, con sus propias manos, y sin plena consciencia del brutal acto al que se autosomete para la pérdida de su virginidad.

Porque supone la renuncia a la adjudicación de cualquier valor polisémico o metafórico, el lenguaje del delirio, del cual el brote esquizofrénico de la protagonista deviene en más radical ejemplo, se constituye en un enunciado con una significación única y exclusiva que sólo puede tomarse al pie de la letra -sin posibilidad de remitir a desplazamientos metonímicos o a un contenido latente. Erika va y se castra *literalmente*.

Somos testigos de la castración real de la protagonista. La posibilidad verdadera de apertura de Erika al deseo únicamente podrá ser coetánea a su pasaje por la castración simbólica, que sabemos no ha tenido lugar. Erika toma por sí misma las riendas de su propia castración, eje definitorio del segundo tiempo del narcisismo, ubicando, entonces, en el tiempo primero el momento evolutivo de la constitución de su organización psíquica como sujeto. No habrá paso al estadio final del tercer tiempo, el de la elección de objeto, sin previa entrada al tiempo segundo, definido por la castración simbólica, que aturdida pero no menos firme, buscará Erika inscribir dejando la marca de la herida real mediante estremecedor acto.

La metáfora de la castración simbólica ocupa el lugar que la metáfora paterna (metáfora efectuada por el significante del Nombre-del-Padre) ha dejado vacante en el caso de la protagonista y con el episodio de auto-mutilación genital, reconstruye ella

³ Dentro de una concepción de la perversión que es siempre descrita en función de una norma y de una patología, pero descartando cualquier idea de desviación. (Roudinesco, 2008: 829).

⁴ Es de vasto conocimiento la circuncisión femenina, con la correspondiente insensibilización del área genital externa se instituye como el núcleo del rito de la preparación de las púberes para el matrimonio históricamente y en la actualidad en numerosas culturas y tribus de África, Oceanía y Medio Oriente. El objetivo de dichos ritos iniciáticos, a través de la extirpación del clitoris como fuente directa de proclividad a la excitación sexual, presupone el control de una potencial desviación de la conducta sexual de la niña en el autoerotismo o en relaciones sexuales premaritales, con la consecuente conservación de su virginidad para el himeneo.

al padre. *El padre vuelve en lo real desde el exterior, en la medida en que, como Nombre, está forcluido desde siempre en el Otro.* (Julien, 2012: 56).

¿Pero qué agente accidental se convierte en detonante del brote? Habrá que retrotraerse al momento de la fase primera de la constitución del episodio psicótico, la etapa de la pérdida de la realidad, para situarnos de cara al período de perplejidad en el que el enfermo no entiende absolutamente nada de un cierto acontecimiento (Mazucca, 2012: 135). Erika no entiende nada de lo que sucede con Walter ni de lo que sucede con él.

Paralizada de frente a la experiencia inédita del deseo, auto-mutila sus genitales porque ella no dispone del significante que queda en reserva a modo de título después del hundimiento del Complejo de Edipo, salida que implica que el cuerpo está separado del goce. (Mazucca, 1986: 136). *Parece que surge un cierto goce respecto del cual éste no tiene elementos para poner una barrera significativa y que eso no sea un goce incestuoso.* (Mazucca, 1986: 136).

4. El “montaje” perverso en cuatro actos

4.1. Los cristales molidos. La envidia



La secuencia en la que la protagonista vierte, a escondidas en el guardarropa del Conservatorio, cristales molidos en el bolsillo del abrigo de su alumna Anna Schober se establece como el primero de los cuatro actos que componen la puesta en marcha del “montaje” perverso con el que Erika allana el camino de su deseo hacia Walter.

Creemos encontrar aquí el punto de partida del despliegue del proceso perverso *per se*, en la perversidad de esta acción entendida en el sentido amplio de malignidad, debido a que de Erika se apodera la envidia de su poco agraciada alumna. En tanto la mirada de su alumno se instaura como aquella mediación masculina tercera que deli-

mita el campo de la femineidad⁵, será paradójicamente la envidia de la femineidad de su alumna, sobre quien por un momento la atención de Walter se fija, la que la llevará, determinada, a destruir lo bueno en el objeto, a lisiarle la mano y a ocupar su lugar, como intérprete ahora ella de Schuberten el concierto para el que Anna Schober ensayaba hasta que, presa de un ataque de nervios, se detuviera en llanto encontrando en Walter consuelo.

Se quita así de en medio a una contrincante imaginaria.

4.2. El primer encuentro sexual. La dialéctica amo-esclavo



En el marco de lo que se presenta como un juego perverso regido por la dialéctica amo-esclavo, tiene lugar en el baño público del Conservatorio el primer encuentro sexual entre Erika y Walter en los instantes sucesivos al accidente de Anna Schober. Dicho acercamiento prohibirá el contacto físico por imposición estricta de la protagonista y gravitará en la subordinación del alumno a las órdenes despóticas de su profesora, quien, garante de la separación entre el sujeto y el objeto de goce, asume el polo sádico en el patrón al que subsume la interacción con su amante.

Erika se erige en una posición fálica, desde cuya completitud humilla, somete y castiga, y por la vía de prácticas⁶ que la autoexcluyen de la relación sexual buscará convertirse en instrumento de acceso al goce exclusivo de su alumno.

Ahora bien, esta deliberada ostentación de sus sobradas facultades de mando y eminencia, de su capacidad de apropiación y dominio⁷, ¿responden al ejercicio de un

⁵ Tal como Dor lo cita de Aulagnier: “Esta localización [...] tiene por consecuencia inmediata subordinar el campo de la femineidad al reconocimiento del otro. Sólo el otro puede así ofrecer a una mujer alguna seguridad sobre la cuestión de la femineidad. En otros términos, una mujer no recibe nunca la atribución de la femineidad sino por el reconocimiento de un hombre, del cual sólo el deseo le significa si ella la posee o no.” (Dor, 1988: 174).

⁶ Prácticas sexuales también perversas en tanto que pregenitales –aclaremos.

⁷ Remitiéndonos a las observaciones que realiza Colina de la clínica con psicóticos (Colina, 2001: 123)

juego perverso en cuyo núcleo gozará Erika plena y con ventaja, en calidad de ganadora invicta?, ¿o, por el contrario, incapacitada como lo está y desorientada como también lo está ante la pragmática y la dinámica del poder, este comportamiento, este torpe pavoneo, se corresponde, antes bien, con la improvisación -o no- de recursos, con la creación de soportes para enfrentar el deseo, tanto el suyo como el de su compañero, esto es: el de los dos?

«Sabemos que el psicótico nunca distingue bien la intención que expresa el deseo de los demás, que surge ante él con la fuerza brutal de un enigma lacerante y desestabilizador. Tampoco ignoramos que no acierta a localizar el lugar donde reside la autoridad y el poder... [...] Ambos contratiempos le fuerzan a convertirse en un tirano lánguido y endeble. La singladura particular del amo y esclavo encuentra en el delirio una de sus expresiones más radicales pues, en realidad, todo delirante es, en último extremo, un vasallo que cree reinar». (Colina, 2001: 123)

4.3. La carta. La fantasía masoquista



De la entrega en mano de la carta de Erika a su alumno encerrados en su dormitorio, destacamos el acto de escritura se nos revela como una forma de ordenar en palabras el pensamiento entrecortado o disgregado propio de la esquizofrenia, tal como lo está, ahogada en su hundimiento simbólico (Colina, 2013: 127).

A su vez, sostenemos la carta desempeñará la función de contrato de puño y letra con el que la protagonista firma y sella el cambio de roles en el patrón rector de la relación con su amante, ocupando en adelante el polo masoquista del espectro, sin menoscabo de su posición de amo⁸:

⁸ A partir de una visión del sadismo y del masoquismo que rechaza la tesis acerca de la reversibilidad de ambas perversiones: "...no hay simetría entre la posición del sádico y la posición del masoquista. "

«El masoquista organiza todo como para él mismo quedar desposeído de la palabra, para que sus lazos significantes no tengan ninguna importancia. Y lo que se impone es la voz, la voz del Otro; esa voz misma que encarna al mismo tiempo el deseo del Otro y la ley» (Lombardi, 1986: 93). “[...] es el que por contrato dimite de su posición de sujeto en busca de la voz, del tormento de la voz». (Lombardi, 1986: 94).

Sobre su contenido, enunciamos aparece como el guion imaginario de una fantasía masoquista, que como característica prototípica de los perversos, puede, bajo circunstancias favorables, transformarse en comportamientos “organizados”⁹.

Recordemos en dicha carta se describe con minucia una escena organizada, prolija y fácil de dramatizar visualmente en la que Erika, su amante y -curiosamente- su madre aparecen en una secuencia ocupando roles bien definidos: el amante es golpeador, la hija es golpeada, la madre es testigo. Llama la atención que en esta escenificación del deseo de Erika *lo prohibido*, es decir “ser pegada”, exija espiando y oyendo, a la madre, impotente e incapacitada tanto para entrar como para salirse, en el centro de la escena, y que su representación conforme el núcleo de la realización de su deseo inconsciente.

¿Pero por qué motivo incluye la protagonista en su fantasma a su madre en carácter de personaje pasivo? Para este interrogante nos concede Dor una respuesta acabada:

«La convocación de ese tercero cómplice, necesaria para sostener la asunción del goce perverso, no es nunca sino la reiteración metonímica de ese tercero inaugural que lo hizo nacer y además lo sostuvo, es decir, la madre. En ese sentido, el obrar del perverso no puede asegurarse de su prima de goce sino por medio de un tercero cómplice cuya presencia y mirada le son indispensables».¹⁰ (Dor, 1988: 128).

Lombardi insistirá: “No hay simetría; ya sugerimos que el sádico también ocupa una posición masoquista, en la medida en que él se hace instrumento para el goce del Otro.” (Lombardi, 1986: 93-94).

⁹ En referencia a la analogía de contenido de las fantasías en las tres estructuras señalada por Freud, la posibilidad de cristalización de la fantasía consciente se destaca como atributo de la estructura perversa, en comparación con los temores delirantes de los paranoicos, proyectados sobre otros con un sentido hostil y las fantasías inconscientes de los histéricos que se descubren detrás de sus síntomas. (Freud, 1905: 151). “En el perverso, sádico o masoquista, exhibicionista o voyeur, el fantasma tiende a ser puesto en escena como un modo de recuperación del goce, un uso diferente al que tiene en la neurosis donde el fantasma funciona eminentemente como soporte del deseo.” (Lombardi, 1986: 94) complementará con su aporte Lombardi.

¹⁰ Realizamos un paralelismo entre la invocación a la madre en la convocación a un tercero cómplice prototípica del fantasma perverso y la ausencia total de metonimia que supone la escenificación de la fantasía “perversa” de Erika en la que la madre misma es el tercero cómplice: ella ya está allí desde el comienzo. En la representación de su fantasía, no hay espacio para un vacío que en la figura de un tercero convoque la presencia de la madre. ¿Estamos entonces en condiciones de atribuir un cierto carácter incestuoso al fantasma de la protagonista?, ¿o de lo que en realidad se trata es de la necesidad de castigar a la madre? Replanteemos la cuestión: dada la más absoluta turbación y fusión que tiene Erika con su madre a partir de su estructura psicótica, nos aventuramos a plantear la coexistencia, en abierta relación de oposición y de pugna, de ambos elementos en su fantasma.

En un registro de tres elementos se desacopla el análisis textual del fantasma de la protagonista en esta escena, a saber:

A esta fantasía masoquista se la concibe como la representación de una desesperada tentativa de Erika de acceder a la posición femenina. Nos remontamos a la fantasía de: “*Pegan a un niño*” (Freud, 1919) para descubrir con Freud la existencia de un fantasma particular de la femineidad, cuya escenificación, incitadora de la masturbación o provocadora por sí misma de la excitación sexual en la niña, se constituirá en desencadenante de la sexualidad en la mujer.

En concreto, nos referimos a la segunda fase de la fantasía: “Yo soy golpeada por mi padre”, que tiene un indudable carácter masoquista y, siendo la más importante de las tres fases, permanecerá inconsciente, sin posibilidad de acceso a la consciencia.

«La fantasía de “Pegan a un niño” es interpretada por Freud como parte relativamente normal del desarrollo de la fantasía femenina que representa la escena sexual edípica en términos de una fantasía anterior que satisfacía la rivalidad con algún hermanito. De este modo, la idea “El padre me ama”, de contenido edípico y genital, adoptaría una forma de representación regresiva en ese “El padre me pega (yo soy pegado por el padre)». (Ortíz de Zárate, 2009: 87).

Esta fantasía de flagelación, signo primario de la perversión, en el sentido pregenital que Freud concede a la temprana edad infantil se constituye a la vez en esencia del masoquismo, convierte al masoquismo en rasgo intrínseco de la femineidad y, reiteramos, establece la sexualidad de la mujer. A partir de la fantasía: “Yo soy golpeada por el padre”, la mujer entra en juego como objeto para conquistar su esencia, como objeto de deseo del padre deseante y faltante.

A la fantasía masoquista de la protagonista -erigida en torno a la posición femenina- también se la contempla como metáfora de la relación sexual. Si coincidimos con Freud en: “*El problema económico del masoquismo*” en que condición de las fantasías masoquistas será el deber ser impartidas por la persona amada y que por su naturaleza ponen a la persona en una posición característica de la femineidad, vale decir, significan: ser castrado, *ser poseído sexualmente* o *parir* (Freud, 1924: 168), nos aventuramos a dar lugar a una nueva ecuación en la que ser azotado equivale a ser poseído sexualmente. De forma tal que la fantasía de paliza se constituirá en el simulacro de la relación sexual genital que no puede tener lugar, se la iguala al acto sexual que imita, ya que en ella alguien *hace* algo violento a un otro, a él remite, elementalmente, desde el acervo de representaciones tan acotado como primitivo que tiene Erika en tanto que pre-psicótica.

Al mismo tiempo, convenimos con González Requena en entender la agresión como el procedimiento de acceso inmediato al goce que falta en el psicótico. La experiencia del dolor -la recepción de la agresión- se impone como motivo central en una posición de entrega pasiva a la violencia por parte del personaje principal. *Por eso, sólo una vía queda al personaje para aproximarse a lo real: la de la violencia, es decir, la de la descarga pulsional fuera de toda articulación simbólica.* (González Requena, 2008: 55)

4.4. En la recta final... ¿Destitución de la madre fálica? La escena primaria



La conducta incestuosa del personaje principal para con la madre en la escena en la que, tendidas sobre la cama, se avalancha sobre su cuerpo y la besa en la boca, únicamente podrá comprenderse a partir la “negación” de la percepción de su propia castración.

Sobre el intento de destitución de la madre fálica que, en contradicción al movimiento anterior, de inmediato le sigue, estamos en condiciones de enunciar que Erika es, por un momento, abruptamente arrastrada por la intuición o la sensación de la percepción de la castración de su madre a levantarle la falda, en un intento de corroborar su falta, y de saberla, por tanto, deseante.

De este abreviado tratamiento de la escena en dos tiempos, se coligen cuatro proposiciones que encastran para su análisis textual, a saber:

De manera explícita se nos muestra que el deseo incestuoso libidinal de la hija para con la madre no está re-significado por la castración: *...el esquizofrénico o el paranoico componen formas psicóticas transparentes, con su fuero interno, e incluso su inconsciente más o menos forjado, al descubierto.* (Colina, 2001: 44).

La protagonista necesita ver con sus propios ojos que su madre no tiene pene, que está castrada. Creemos será ésta una desesperada tentativa de Erika de percibir por su propia cuenta la diferencia sexual y de establecer, en consecuencia, la posibilidad de la asunción de su propio deseo.

Nada es menos accidental a que este conato de provocación de caída de la madre fálica se localice aquí, en clara señal de evolución, en carácter de escena intermedia entre la dilucidación del fantasma y el pasaje al acto que supone su cristalización en la cuarta y última secuencia que con la relación sexual genital da cierre al “montaje” perverso.

Estamos frente la escena primaria. El atisbo de destitución que se sucede a la relación incestuosa de Erika con su madre tiene lugar en el lecho conyugal de la madre en el que la hija, perversamente, llena el vacío que hubiera correspondido al padre.

Detrás del telón -o mejor dicho- rodeada por él, está Erika ocupando el lugar del padre, obturando su ausencia, *dentro* de la escena, atrapada. En el caso de la protagonista la escena primaria no ha sido reprimida, no da origen a la diferencia sexual, y nos reintroduce en su cuadro psicótico. El fugaz intento de elaboración de la caída de la madre es fallido. Asistimos a la ausencia de un potencial espacio para fantasear el coito parental, esto es, para la imaginarización de una relación sexual que haga caer a la madre todopoderosa. No hay padre que destituya a la madre fálica.

Y aunque *lo vea* al observar sus genitales, Erika *no puede ver* que su madre está castrada. Su esfuerzo es infructuoso. Aún desde su estructura psicótica, esta conducta se nos aparece en el límite con la perversión, de cuyo mecanismo fundante a partir del complejo de castración reseñará Julien en alusión a: “*Fetichismo*” de Freud (Freud, 1927): “...*Su verdadero nombre: ni una represión ni una forclusión, sino una rene-gación (Verleugnung), es decir, una doble posición a la vez: reconocimiento de que la madre no tiene el falo y negación de este reconocimiento: la madre lo tiene a través del fetiche como falo desplazado. La perversión es renegar la diferencia sexual: todas las mujeres tienen el falo.*” (Julien, 2012: 104).

5. La violación y la cristalización del fantasma. El éxito del “montaje”



La violación se instaura como el último eslabón de la cadena de sucesos que la protagonista forja y provoca en aras a despejarse el camino para conseguir perder su virginidad y, con la cristalización del fantasma, el “montaje” perverso cumple su función en cuanto defensa que la habilita a afrontar y consumir la relación sexual genital.

En sucesivas frustraciones desembocan una serie de encuentros sexuales fallidos, que sobre el trasfondo de un trato denigratorio sostenido para con su amante y el abierto deseo de golpiza que tiñe los últimos acercamientos, constituirán el caldo de cultivo para la escenificación de una violación no premeditada por su alumno y buscada por Erika.

Ensangrentada por la brutal paliza que se hace dispensar, accede, rígida, tiesa como un cadáver a su propia violación. El “montaje” perverso es un éxito: Erika se enfrenta, con total atrocidad a la relación sexual y pierde, por fin, su virginidad. Y en un mismo acto evocador de su fantasía, consigue la participación de su madre como tercero cómplice.

Devenida testigo impotente que todo lo oye, se la obliga a aceptar la separación de su hija de su cuerpo, de su goce, de su satisfacción pulsional sin límites, al menos durante el tiempo que dure la relación sexual forzada: “-¿*Qué te ha hecho ese cerdo?*” preguntará la madre incorporándose a la escena.

A la vez, el episodio de la violación resulta en el punto de llegada de un agitado recorrido que prueba la eficacia del “montaje” perverso aún en un ulterior sentido: como dispositivo que le permite a Erika alcanzar la transmutación de su emplazamiento como objeto de deseo de su amante a objeto de la pulsión de muerte de su ahora devenido agresor, en el marco de una ardua empresa que se ha encargado de corromper y corroer sistemáticamente la originaria cadena de representaciones que proporcionaba a la intensidad pulsional sexual de su alumno ligadura a su deseo.

6. ¿“El amor hiere pero no mata”? El final de Erika. Conclusiones



Contemplamos el suicidio de Erika ante su desconsolado fracaso amoroso en la escena que clausura la película al entender la enfermedad, en parte, como resultado de un desbordamiento pulsional que nos permite llegar a comprender la excitación en el psicótico y la tendencia a ese paso al acto que tantos perjuicios le causa (Colina, 2013: 99).

La primera relación sexual ha tenido lugar. La experiencia ha sido brutal. Es el día después. Durante la velada que inaugura el concierto de Schubert en el Conservatorio Nacional de Viena que tiene a Erika como intérprete, aguardará la protagonista,

expectante, en el hall de entrada la llegada de Walter. Es el último de los invitados en arribar y la ignora.

En la decepcionante al rechazo de su alumno advertimos un fortuito acontecimiento que, en tanto encuentro con *lo real*, rompe con las significaciones adquiridas. Es éste un acontecimiento *de más*, que hace impar, y la ocasión, con su nueva verdad pone a Erika de bruceas frente al saber que falta, quedando la interrogación suspendida, a la que la psicosis da respuesta:

«La verdad singular sobrepasa el saber que respondía hasta ese momento, y resulta que, de improvisto, el acontecimiento se erige en suplemento. [...] En efecto, es transgresión de las reglas admitidas y de las garantías reconocidas de acuerdo con lo que ordena la ley de los intercambios. Bueno o malo, el acontecimiento es uno de más, que hace impar».¹¹ (Julien, 2012: 46).

Por otra parte, esta auto-lesión se constituye en el segundo pasaje al acto por parte de del personaje principal desde el episodio de la auto-mutilación genital, hito en el que marcáramos el desencadenamiento de la enfermedad, cuya génesis, se ubica en la coincidencia de dos agujeros en uno sólo: la elisión en lo imaginario a raíz de la novedad de una elección a hacer y la elisión en lo simbólico por la ausencia de apelación al Nombre-del-Padre (Julien, 2012: 54).

Recordemos en el argumento de la historia no se da entrada al padre simbólico; no tiene lugar la introducción de la función paterna por parte de la madre totalitaria¹². Testimonio acerca de la convocación del padre tampoco lo habrá ni en la *palabra* ni en la representación del mundo interno de la madre. Son dos y muy puntuales las alusiones de la madre al padre de Erika: la primera, para recordarle a su hija que su padre se encuentra internado en un manicomio, la segunda, para informarle a su hija que su padre ha muerto.

¹¹ En extremo ilustrativa será la clasificación de la serie de los posibles acontecimientos en función a su naturaleza positiva o negativa, tal como la elabora, con eficacia, el autor: “Por un lado, un encuentro amoroso, una próxima paternidad, un descubrimiento científico o artístico, una causa política o militar, una revelación religiosa; por el otro, una traición conyugal, un fallecimiento inesperado, un fracaso profesional, una derrota política o militar, una desconsoladora noche mística.” (Julien, 2012: 46).

¹² Siguiendo el término propuesto por Dor en alusión al tipo de madre *psicotizante* característico de esta estructura clínica. Debido a las reminiscencias con la filosofía política, nos atrevemos a aseverar que el término escogido por el autor no es fortuito. Por alguna razón, Dor no calificará de “autoritaria”, sino de “totalitaria” a la madre de un psicótico. Pero si por azar lo fuera, esbochemos una hipótesis. A diferencia de los regímenes autoritarios, en los que el objetivo de los gobiernos es injerir sobre la vida pública de los ciudadanos y forzarlos mediante el uso de la coacción y la violencia a adherir a una determinada posición política, los totalitarismos actúan, mediante el dispositivo del terror tecnológicamente organizado, sobre la esfera privada de los individuos, buscando el control de su pensamiento más íntimo, consciente e inconsciente, a fin de quebrantarlo para hacerlo coincidir con la imagen preconcebida de hombre nuevo que impone la arrolladora ideología en tanto ley de la Naturaleza. (Kirkpatrick, 1982). De lo que aquí se trata, deducimos nosotros, es de buscar el control de los movimientos, del pensamiento, de la voluntad, y en última instancia, del deseo de la hija por parte de la madre. De llegar a él y romperlo.

«El significante del Nombre-del-Padre está forcluido y, por lo tanto, su llamado, su invocación abre en el pre-psicótico un vacío insoportable en el orden de lo simbólico, dejando al sujeto en la incertidumbre y el desasosiego» (Julien, 2012: 52)

A partir de ese agujero único, se generará un desencadenamiento de la palabra en dos tiempos *sucesivos*: “el de la perplejidad”, en tanto Erika no sabe qué hacer, no entiende nada de atracción sexual que su alumno ejerce sobre ella y del deseo que ella en él suscita, y “el de la convicción”: paralizada pero no menos decidida, auto-mutila sus genitales primero y se mata después.

7. Referencias bibliográficas

- ACEBO IBAÑEZ, E. Y BRIE, R. (2001): *Diccionario de Sociología*. Buenos Aires, Claridad
- COLINA, F. (2001): *El saber delirante*. Madrid, Síntesis.
- COLINA, F. (2013): *Sobre la locura*. Madrid, Cuatro Ediciones.
- DOR, J. (2006): *Estructuras clínicas y psicoanálisis*. Buenos Aires, Amorrortu.
- DOR, J. (1988): *Estructura y perversiones*. Barcelona, Gedisa.
- FOUCAULT, M. (1984): El uso de los placeres. En *Historia de la sexualidad. Volumen II*. México D. F., Siglo XXI, 2005.
- FREUD, S. (1925): “Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia anatómica entre los sexos”. En *Obras Completas. Volumen XIX*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- FREUD, S. (1924): “El problema económico del masoquismo”. En *Obras Completas. Volumen XIX*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- FREUD, S. (1927): “Fetichismo”. En *Obras Completas. Volumen XXI*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- FREUD, S. (1908): “La moral sexual «cultural» y la nerviosidad moderna”. En *Obras Completas. Volumen IX*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- FREUD, S. (1924): “La pérdida de realidad en la neurosis y la psicosis”. En *Obras Completas. Volumen XIX*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- FREUD, S. (1919): “Lo ominoso”. En *Obras Completas. Volumen XVII*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- FREUD, S. (1919): “Pegan a un niño”. Contribución al conocimiento de la génesis de las perversiones sexuales”. En *Obras Completas. Volumen XVII*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- FREUD, S. (1915): “Pulsiones y destinos de pulsión”. En *Obras Completas. Volumen XIV*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- FREUD, S. (1905): “Tres ensayos de teoría sexual”. En *Obras Completas. Volumen VII*. Buenos Aires, Amorrortu, 2003.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (2006): *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid, Ediciones Castilla.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (2008): *El Club de la Lucha. Apoteosis del psicópata*. Madrid, Caja España.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1996): “El Texto: Tres Registros y una Dimensión”. En *Trama y Fondo*, Vol. 1, pp. 3-32.
http://www.tramayfondo.com/revista/libros/138/1_Jesus-Gonzalez-Requena.pdf

- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1997): "Emergencia de lo siniestro". En *Trama y Fondo*, Vol. 2, pp. 51-75. <http://www.tramayfondo.com/revista-historico.php#revista57>
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (2011): *Escenas fantasmáticas. Un diálogo secreto entre Alfred Hitchcock y Luis Buñuel*. Granada. Centro Jesús Guerrero.
- HANEKE, M. (2001): *La Pianiste (La Pianista)*. Dir. Michael Haneke. Austria, Francia: MK2, Les Films Alain Sarde, Arte France Cinéma, Wega Film [DVD].
- JELINEK, E. (1983): *Die Klavierspielerin*. Hamburg, Rowohlt.
- JULIEN, P. (2012): *Psicosis, perversión, neurosis. La lectura de Jacques Lacan*. Buenos Aires, Amorrortu.
- KIRKPATRICK, Jeanne. (1982): *Dictatorships and Double Standards: Rationalism and Reason in Politics*. New York: Simon and Schuster.
- LACAN, J. (1972): "Del goce". En *El seminario de Jacques Lacan. Libro XX. Aún*. Buenos Aires, Paidós, 1995.
- LACAN, J. (1972): "Dios y el goce de la mujer". En *El seminario de Jacques Lacan. Libro XX. Aún*. Buenos Aires, Paidós, 1995.
- LACAN, J. (1955-1956): *El Seminario 3. Las Psicosis*. Buenos Aires, Paidós, 1984
- LA FONTAINE, J. (1985) *Iniciación. Drama ritual y conocimiento secreto*. Barcelona, Editorial Lema.
- LAPLANCHE, J. Y PONTALIS, J. B. (1993): *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona, Paidós.
- MARCHANT, N. (2002): *Tratado de psiquiatría*. Buenos Aires: Ananké.
- MAZZUCA, R., LOMBARDI, G. y DE LA LAJONQUIÈRE, C. (1986): *Curso de psicopatología II. Estructuras clínicas. Psicosis, perversiones*. Buenos Aires: Tekné.
- ORTÍZ DE ZÁRATE, A. (2009): "Freud (1914-1919-19)/ Jakobson (1956)/ Lévi-Strauss (1958)". En *Trama & Fondo*, Vol. 26, pp. 71-101. <http://www.tramayfondo.com/revista-historico.php#revista109>
- ROUDINESCO, E. (2009): *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*. Barcelona, Anagrama.
- ROUDINESCO, E. y PLON, M. (2008): *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires Paidós.
- SEGAL, H. (2010): *Introducción a la obra de Melan*

DE LA PISTA A LA PRESIÓN: LAS FASES DE LA INVESTIGACIÓN PERIODÍSTICA EN EL CINE

María Monjas Eleta

Universidad de Valladolid
mariamom@hmca.uva.es

Resumen:

Las películas sobre periodismo de investigación basadas en hechos reales narran el proceso previo a la publicación de una exclusiva. Esta comunicación estudia cómo el cine muestra las fases del proceso de investigación periodística a través del análisis de dos películas estrenadas en 2015, que abordan este trabajo periodístico en medios y temas distintos. La prensa en *Spotlight*, que aborda un tema social, la denuncia de abusos sexuales por sacerdotes realizada por el *Boston Globe*. La televisión en *La verdad*, película que narra la investigación del programa de la CBS '60 minutos' para demostrar el supuesto trato de favor a *George W. Bush* en la Guardia Nacional, librándose así de acudir a la Guerra del Vietnam. A través del esquema definido por De Pablos Coello (1998), se analizará si las películas seleccionadas presentan la investigación periodística como un proceso lineal o si se centran preferentemente en alguna de las fases.

Palabras clave: periodismo, cine, investigación, prensa, televisión

1. Introducción

El cine ha retratado el periodismo a lo largo de su historia desde diferentes perspectivas y a través de diferentes géneros, desde la comedia hasta el thriller. De esta relación han surgido numerosos estudios académicos que abordan la relación entre periodismo y cine, por ejemplo, desde la perspectiva del análisis de la imagen de los periodistas que proyecta la gran pantalla. Esta es la perspectiva del estudio dirigido por Ofa Bezunartea (2010 y 2007) que analiza 104 películas sobre periodistas desde los años treinta hasta la actualidad para comprobar los tópicos de la imagen de los reporteros de investigación en el cine, así como los valores éticos que representan. Desde la perspectiva de la imagen ética aborda su estudio Quirós Fernández (2014), mientras que Paula Requeijo Rey aborda el estudio del profesional del cine en los

últimos años. Este estudio resulta revelador de la importancia que ha cobrado el periodismo de investigación en el relato cinematográfico de la profesión ya que señala que tres de los cinco protagonistas de las películas que analiza son periodistas de investigación.

El objetivo de esta comunicación difiere de estos estudios porque no pretende centrarse no en la figura del periodista o periodistas, sino en el proceso de investigación mismo y cómo se refleja en el cine. El objetivo del estudio es analizar de qué forma se presenta en el cine el periodismo de investigación y cómo se estructura el relato cinematográfico sobre una investigación periodística real cuyo desenlace ya conoce el espectador.

El análisis toma como base la definición de las fases del proceso de investigación periodística según De Pablos Coello (1998) que son: pista, pesquisa, publicación, presión y prisión. La definición teórica de las fases de investigación periodística establece un relato cronológico que no siempre se corresponde con el desarrollo real del trabajo, pero que permite averiguar si las películas seleccionadas presentan la investigación periodística como un proceso lineal o si se centran preferentemente en alguna de las fases mencionadas y la forma en la que presentan cada uno de los pasos de una investigación periodística.

Las películas sobre casos reales del periodismo de investigación son un relato cinematográfico basado en un relato periodístico previo cuyos datos ya conoce el espectador. Por tanto, los filmes no se centran en el resultado de la investigación sino en el proceso y la figura del periodista o equipo de redactores de investigación y los responsables de los medios.

La traslación de este trabajo periodístico, en ocasiones lento y tedioso, debe adaptarse a las características del lenguaje cinematográfico, de ahí que las películas utilicen por ejemplo la elipsis para presentar en un formato de relato de 90 minutos un proceso que en ocasiones se prolonga meses o años. Por otra parte, la comunicación explora las aplicaciones didácticas del cine a la asignatura de Periodismo de Investigación.

Las películas seleccionadas para el análisis, ambas estrenadas en 2015, abordan la investigación periodística en dos medios diferentes y con temas distintos. La prensa en el caso de *Spotlight* que aborda un tema social, la denuncia de abusos sexuales por parte de sacerdotes realizada por el *Boston Globe*. La televisión es el medio en *La verdad*, película que narra la investigación del programa de la CBS '60 minutes' para demostrar el supuesto trato de favor a *George W. Bush* en la Guardia Nacional, librándose así de acudir a la Guerra del Vietnam.

Spotlight, ganadora del Oscar a la mejor Película y mejor guion original, que narra el trabajo de la unidad de investigación del *Boston Globe* sobre la ocultación por parte de la Iglesia Católica de un gran número de abusos sexuales a menores por parte de sacerdotes de Boston y que le valió el Premio Pulitzer en 2003 en la sección de servicio público.

La otra película seleccionada es *La verdad*, adaptación de la biografía de la productora de la CBS Mary Mapes, que relata la investigación del equipo del *programa de la CBS '60 minutes'* para demostrar el supuesto trato de favor a *George W. Bush* cuando ingresó en la Guardia Nacional entre 1968 y 1972, librándose así de acudir a la Guerra del Vietnam y las repercusiones tras la emisión del programa a dos meses de las elecciones presidenciales.

2. El proceso de investigación periodística

La definición del proceso y las fases del desarrollo de una investigación periodística varía según los autores, aunque los distintos esquemas tienen muchos puntos en común. La descripción más prolija del proceso es la elaborada por el periodista de investigación Pepe Rodríguez (1994) que establece hasta 10 fases desde el punto de partida inicial que permite definir el campo de investigación hasta la publicación final. Este autor hace especial hincapié en la búsqueda de fuentes, la creación de una base de datos con fuentes y documentos y establece dos fases de confirmación de validez y verificación de las informaciones.

El también periodista, Mark Lee Hunter, coordinador de un manual para periodistas de investigación editado por la Unesco (2013), va desarrollando los diferentes estadios de la investigación periodística desde el descubrimiento de un tema y aplicando el método científico recomienda elaborar una hipótesis verificable. Al igual que Rodríguez, las fuentes y la organización de un archivo son dos pasos importantes junto con la verificación. Uno de los aspectos más destacados de la descripción de la investigación periodística para Mark Lee Hunter es que la publicación final se plantea como escribir una historia. Por ello el autor hace referencia a la estructura narrativa que puede adoptar la publicación final, cronológica o “picaresca: los hechos se ordenan según el lugar, y los actores se trasladan a través de los diferentes paisajes. Cada sección posee entidad propia, porque abarca todos los elementos necesarios para crear una pequeña narrativa coherente” (2013: 66)

Por último, José Manuel de Pablos Coello (1998), que también se basa en su experiencia profesional, establece un esquema simplificado de cinco fases que denomina las “fases P” y que es el que se ha aplicado al análisis, ya que incluye además las consecuencias de la investigación tanto para el periodista como para los investigados.

La primera fase es la Pista que incluye la evaluación de las posibilidades informativas del tema y la creación del equipo de investigación. La segunda fase es la pesquisa, la investigación propiamente dicha que incluye, la búsqueda de fuentes, la formulación de hipótesis y la verificación de los datos. La publicación es la tercera fase en la que De Pablos menciona la habitual utilización de series de textos para dar cuenta de los numerosos datos que habitualmente se recaban en una investigación. La tercera fase es la presión, en la que los afectados por la publicación de las investigaciones pondrán en entredicho la labor del periodista e incluso pueden aparecer nuevas

fuentes que corroboren los datos. De Pablos denomina la última fase, Prisión, y hace referencia a las consecuencias económicas o jurídicas para las personas e instituciones investigadas.

3. Las fases de la investigación periodística en *Spotlight*

Spotlight, dirigida por Thomas McCarthy y escrita por McCarthy y Josh Singer narra el trabajo de la unidad de investigación del periódico *Boston Globe*, "Spotlight", una de las más antiguas en los Estados Unidos sobre un importante número de casos de abusos sexuales por parte de varios sacerdotes de Boston a lo largo de casi cuatro décadas con la ocultación por parte de la jerarquía de la Iglesia Católica de Massachusetts. La cinta está protagonizada por Liev Schreiber en el papel de nuevo director del *Boston Globe*, John Slattery como Ben Bradlee Jr. Editor del periódico y Michael Keaton que interpreta a Walter "Robby" Robinson, editor del equipo Spotlight. Junto a ellos tres actores dan vida a los reporteros del equipo de investigación: Mark Ruffalo, Rachel McAdams y Briand d'Arcy James.

La película comienza con una escena en una comisaría con el rótulo "Boston, M. A. – 1976" en la que se muestra cómo las autoridades policiales, judiciales y religiosas tapan una denuncia de un caso de abusos sexuales a menores. Tras el rótulo con el título del filme, la escena aparece localizada y fechada en otro rótulo, "Boston Globe Offices, 2001". A partir de este momento el guion narra el proceso de investigación de forma cronológica con la llegada del nuevo director, su interés por el caso y las pesquisas y pasos que se siguen en las averiguaciones. Incluso se refleja el parón de la investigación debido a los atentados del 11 de septiembre de 2001. Se utilizan recursos cinematográficos para agilizar algunos de los pasos de la investigación más tediosos, como las consultas a los anuarios en papel que se resuelven con una visita a los archivos del periódico en una escena.

El guion, por tanto, sigue el orden cronológico en que se sucedieron los trabajos de investigación del periódico y coincide básicamente con el esquema propuesto por De Pablos. Pista, Pesquisa, Publicación, Presión y Prisión. Sin embargo, es necesario establecer algunos matices a este esquema, principalmente porque la cuarta fase, la presión, está presente a lo largo de toda la cinta. El temor a las reacciones de la Iglesia Católica de Boston e incluso el miedo a una reacción contraria de los lectores y suscriptores del periódico se deja ver de forma más o menos abierta o velada en los sucesivos diálogos del recién llegado director con los redactores jefes o responsables del diario, en su entrevista con el obispo. También en las reacciones de las fuentes entrevistadas, representantes legales de la Iglesia, abogados de las víctimas e incluso las propias víctimas.

El mero hecho de que los estamentos implicados, obispado y centro educativo, conozcan el interés del equipo de periodistas por los casos de abusos sexuales inicia

las acciones de presión que se intensifican con la demanda para tener acceso a documentos secretos que proporcionarían más datos.

La presión se traduce también en tensión emocional para los periodistas, uno de los riesgos del periodismo de investigación identificado por Caminos Marcet (1997). En esta cinta ejemplifica este conflicto personal la situación familiar de la redactora interpretada por Rachel McAdams en sus visitas a sus abuelos, dada la profunda fe y relación con la iglesia de su abuela y la reacción de ésta por su trabajo en el periódico.

La propia película también fue atacada por un miembro de la Junta del Boston College High School y su jefe de relaciones públicas (Jack Dunn, interpretado por Gary Galone en la película), por considerar que la cita lo señalaba como indiferente al escándalo y defendía que estuvo al tanto de las cuestiones y trabajó por responder. Dos de los reporteros del *Boston Globe* representados en la película emitieron un comunicado en respuesta señalando que la escena representaba una situación común entre periodistas que hacen preguntas incómodas y un experto en relaciones públicas que trata de enmarcar la situación de la forma más favorable posible para la institución que representa.

Otras de las diferencias con el esquema propuesto por De Pablos con el relato cinematográfico de la investigación del *Boston Globe* se refiere a la publicación, que genera algunos conflictos entre los periodistas. Desde el inicio, la hipótesis de investigación que plantea el director es “El cardenal lo sabía”, por eso se produce una fuerte discusión entre el periodista que interpreta Mark Ruffalo y el jefe de Spotlight al que da vida Michael Keaton. El reportero defiende que debe comenzar la publicación de inmediato, antes de que haya más víctimas y otros periódicos lo publiquen, pero su jefe se mantiene firme para investigar más a fondo para que todo el sistema que ha permitido la ocultación del escándalo durante décadas quede revelado.

Las fases de Publicación y presión o repercusión de la información, se reflejan en las últimas escenas que muestran la reacción popular tras la publicación, con la sede del equipo Spotlight inundado de llamadas de víctimas que quieren contar su historia. La película finaliza con la información de que el Cardenal Law es trasladado a la Santa Sede y con una lista de los lugares en los Estados Unidos y en todo el mundo en los que existen sacerdotes de la Iglesia Católica involucrados en casos de abusos sexuales.

4. Las fases de la investigación periodística en *La verdad*

La verdad, escrita y dirigida por James Vandderbilt en su debut como director, está basada en las memorias de la productora de la CBS Mary Mapes, *Truth and Duty: The Press, the Presidente and the Privilege of Power*. La película relata la investigación del equipo del programa de la CBS ‘60 minutes’ para demostrar el supuesto trato de favor a *George W. Bush* cuando ingresó en la Guardia Nacional entre 1968 y 1972,

librándose así de acudir a la Guerra del Vietnam y las repercusiones tras la emisión del programa a dos meses de las elecciones presidenciales.

El programa a que se refiere esta película, '60 minutes' es considerado el origen del género de investigación televisiva. El equipo del filme está liderado por Dan Rather, interpretado por Robert Redford y Mary Mapes (Cate Blanchett) junto a Mike Smith (Topher Grace), Lucy Scott (Elisabeth Moss) y el coronel Robert Charles.

La verdad, refleja las distintas fases del periodismo de investigación, aunque no utiliza el orden cronológico en el guion y se centra en las dos últimas, las que De Pablos denomina Presión y Prisión que hacen referencia a las repercusiones del reportaje tras su emisión, pero no para el protagonista del mismo, George W. Bush, sino para el equipo del programa y especialmente para la productora, Mary Mapes.

La cinta comienza con la reunión de Mary Mapes con un abogado para preparar su defensa ante la comisión constituida por la cadena de televisión para resolver la investigación abierta por la empresa tras la emisión del programa. El relato de la película continúa con un flash back en el que se narran los hechos de forma cronológica, el éxito del programa con la emisión de un reportaje sobre las torturas en la prisión iraquí de Abu Grahیب y la formación del equipo para la preparación del nuevo programa sobre la posibilidad de que Bush hubiera recibido trato de favor en el servicio militar. Las siguientes escenas reflejan el proceso de elaboración del reportaje, las entrevistas con las fuentes y expertos y la emisión.

A partir de este momento, y a lo largo de la mayor parte del filme se narran los efectos del reportaje: las críticas a los documentos calificándolos de falsificaciones, ampliadas por otros medios de comunicación y blogueros, que obligan al equipo a volver a comprobar datos y entrevistar al testigo principal, las presiones que sufre la protagonista. La cita vuelve entonces al comienzo y la protagonista y el abogado se enfrentan al proceso de evaluación abierto por la CBS, para concluir con su despido y el de todo el equipo. La estructura es calificada como de thriller.

El reportaje se emitió en los meses previos en plena campaña para la reelección de Bush en las presidenciales de 2004 y con el país inmerso en la guerra contra Irak y el escándalo llegó a conocerse como el "Rathergate" ya que el veterano periodista, Dan Rather se vio obligado a abandonar cuatro meses después de la emisión del reportaje, como se refleja en la película. La trayectoria de Rather en el periodismo se inició en la CBS en 1962, cadena para la que cubrió en primera persona la guerra de Vietnam, fue el primer periodista en confirmar la muerte de Kennedy, cubrió seis elecciones presidenciales y en 2003 consiguió la última entrevista concedida por Saddam Husein. El reportaje que se narra en el filme acabó con la carrera de un hombre que se describe una escena en la que charla con el miembro más joven del equipo le pregunta porqué se hizo periodista, "por curiosidad" responde Rather. Cuando el veterano le pregunta lo mismo al joven, éste responde, "por ti".

Las presiones que describe la película coinciden con los riesgos de esta especialización periodística que describe Caminos Marcet (1997): intimidación, tensión emocional, presión por las consecuencias jurídicas, presión sobre las fuentes. El in-

crecimiento de la tensión emocional es visible en la película en el personaje interpretado por Cate Blanchett, especialmente en las escenas que se desarrollan en su hogar. Por ejemplo, su reacción a la entrevista que le hacen a su padre, quien la había maltratado, para que describa su personalidad como apoyo a uno de los argumentos de la crítica a Mapes de que su tendencia política izquierdista le llevó a preparar el reportaje con pruebas falsas.

La película refleja los principales problemas del periodismo de investigación en televisión, principalmente derivados de las propias características de un medio audiovisual, y que como señala Chicote (2006) son, la necesidad de imagen en movimiento y testimonios, la síntesis que contribuya a mantener la atención del espectador. Respecto al primer punto, la necesidad de imagen en movimiento, Chicote señala: “En muchos casos, la principal prueba de un trabajo de investigación es un documento, algo bastante soso para el medio televisivo, que necesita, al menos testimonios” (2006: 102).

En la investigación del equipo liderado por Mary Mapes sobre el supuesto trato de favor a George W Bush, la prueba clave son unos documentos, conocidos como los “documentos Kilian”, aunque el equipo tiene acceso a unas fotocopias, no a los originales lo que se convierte en el principal objeto de crítica. El filme retrata el trabajo del equipo de investigación para conseguir los testimonios de expertos grafólogos y documentalistas, inteligibles, sintéticos y atractivos para el espectador, que doten de veracidad a la prueba en el reportaje. También se narra después el trabajo del equipo para encontrar características en los memorandos que probaran que no habían sido elaborados a ordenador, sino que se trataba de documentos de principios de los 70.

La relación con las fuentes es otro de los elementos del proceso de investigación que se refleja en la película ya que deben volver a entrevistar a la fuente principal que después se contradice y admite que mintió sobre la forma en que consiguió los documentos.

La verdad aborda de forma colateral uno de los que Chicote denomina agentes marginadores del periodismo de investigación: la concentración empresarial y las relaciones entre el poder económico y político y las grandes corporaciones mediáticas la que queda reflejada en la escena en la que se despide a Mike Smith, y éste pronuncia un discurso denunciando los beneficios que Bush había concedido a Viacom, conglomerado en el que está integrada CBS.

En su alegato final ante la comisión de investigación, Cate Blanchett en el papel de Mary Mapes, clama: “La noticia se centraba en si el presidente George Bush cumplió su servicio militar, nadie quiere hablar de eso, solo quieren hablar de fuentes y falsificaciones y esperan que de ese modo la verdad se pierda en el camino”. Sin embargo, como señala David E. Kaplan, “el mejor periodismo de investigación emplea una metodología cuidadosa, con fuerte dependencia de las fuentes primarias, que forman y prueban una hipótesis, y con una rigurosa comprobación de los hechos” (2013). La metodología, las fuentes, y las dudas que se abatieron sobre ellas determinaron el fracaso del reportaje de la CBS.

5. Conclusiones

Las películas sobre el periodismo de investigación constituyen un documento para conocer el trabajo previo a la publicación de una gran exclusiva o denuncia. La estructura de la narración cinematográfica adapta las fases de un trabajo al lenguaje fílmico y también a las propias características de la historia real en la que se basa. Las dos películas analizadas presentan estructuras muy diferentes. *Spotlight* utiliza una estructura cronológica que se contrapone a la estructura de thriller con retrocesos y avances en el tiempo que se utiliza en *La Verdad*.

Las dos películas presentan también diferencias respecto a las fases del proceso de investigación periodística que narran. La investigación del *Boston Globe* sigue prácticamente el esquema propuesto por De Pablos, excepto en la cuarta fase, la prisión, que se desarrolla a lo largo de todo el filme. Por su parte el relato del reportaje de la CBS, se centra en la última fase, las consecuencias, que De Pablos denomina Prisión, y que en este caso se centran en el propio equipo de investigación por las dudas sobre su trabajo.

Las dos películas reflejan también los riesgos del periodismo de investigación como la tensión emocional e incluso la intimidación que puede sufrir el periodista. Esta consecuencia del trabajo periodístico de investigación es más destacada en la segunda película protagonizada por Cate Blanchett en el papel de la productora Mary Mapes que defiende su trabajo.

Otra de las diferencias viene derivada por las características propias del periodismo de investigación para medios diferentes, frente a la frenética actividad que se expone en *La verdad* en el caso de un reportaje televisivo, el mayor tiempo de que dispone el equipo *Spotlight* para dar luz a un oscuro caso de abusos sexuales.

En definitiva, se trata de dos películas distintas pero que reflejan el trabajo de investigación en todo su proceso y que constituyen además, un gran instrumento didáctico para la exponer las fases y riesgos del periodismo de investigación

Referencias bibliográficas

- BEZUNARTEA VALENCIA, O. CANTALAPIEDRA GONZÁLEZ, M. J., COCA GARCÍA, C., GENAUT ARRATIBEL, A., PEÑA FERNÁNDEZ, S., PÉREZ DASILVA, J. (2007): «Periodistas de cine y ética», *Ámbitos: Revista internacional de comunicación*, 16, Sevilla, 369-393.
- (2010): «El perfil de los periodistas en el cine: tópicos agigantados», *Intercomm- Revista Brasileira de Ciências da Comunicacao*, 33 (1), 145-167
- CAMINOS MARCET, J. M. (1997a): *Periodismo de investigación. Teoría y práctica*, Madrid, Síntesis.
- (1997b): «Periodismo de filtración, periodismo de investigación», *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*, 2
- CHICOTE, J. (2006): *El periodismo de investigación en España. Causas y efectos de su marginación*, Madrid, Fragua

- DE PABLOS COELLO, J. M. (1999): «Periodismo de investigación: las cinco fases P», *Revista Latina de comunicación social*, 9, Tenerife
- KAPLAN, D. E. (2013): *Global Investigative Journalism: Strategies for Support*. Center for International Media Assistance.
- LEE HUNTER, M. (ed.) (2013): *La investigación a partir de historias. Manual para periodistas de investigación*, Montevideo (Uruguay), Unesco
- PINTO LOBO, R. (2011): «Periodismo político en la ficción. Cine, periodismo y narración política». En BERROCAL GONZALO, S. (dir.) *Periodismo político: nuevos retos, nuevas prácticas*: actas de las comunicaciones presentadas en el XVII Congreso Internacional de la SEP, 5 y 6 de mayo de 2011, Universidad de Valladolid, 241-264
- QUIRÓS FERNÁNDEZ, F. (2014): «Valores y contravalores del periodismo. La imagen ética de la profesión en nueve películas americanas». *Ámbitos: Revista internacional de comunicación*, 24, Sevilla, 121-130
- REQUEJO REY, P. (2013). «El profesional de los medios en el cine de los últimos años», *Vivat Academia*, 122, Madrid, 54-79
- RODRÍGUEZ, P. (1994): *Periodismo de Investigación: técnicas y estrategias*, Barcelona, Paidós

Películas

- Truth (La verdad)*, James Vanderbilt. EEUU, 2015.
- Spotlight*, Tom McCarthy. EEUU, 2015.

EL CINE QUE VIVIMOS PELIGROSAMENTE: JAMES BOND Y LA GUERRA FRÍA

Coral Morera Hernández

Universidad de Valladolid
cmorera@hmca.uva.es

Resumen:

El atractivo de la Guerra Fría como material cinematográfico es innegable. Han sido muchos los títulos que han utilizado como telón de fondo lo que ocurría dentro y fuera del Telón de Acero. La saga de James Bond, fobias y filias aparte, ha obtenido un respaldo en taquilla lo suficientemente solvente como para acercarse desde una perspectiva académica y llevar a cabo un análisis narrativo comparado con la historiografía de fondo. En un momento de máxima tensión y enfrentamiento entre los bloques, a punto de finalizar la *détente*, desde una fantasía se ofrecía un amplio repertorio de recursos que servían para mitificar lo propio y estigmatizar al enemigo. Ante una realidad histórica y política explícita, nos parece estimulante saber qué hizo este tipo de cine en aras de conocer cómo se representaron unos hechos. Elegimos una serie de títulos con el fin de localizar y describir las preocupaciones argumentales, los contrastes y reivindicaciones, los temas recurrentes, así como el tipo de personajes utilizados y sus diferentes niveles discursivos.

Palabras clave: Cine, James Bond, Guerra Fría.

1. Panorama para matar(se)

Analizamos las películas de la saga británica estrenadas entre 1979 y 1987. La cronología está sujeta a la coincidencia con el final de la distensión y con la etapa conocida como “segunda Guerra Fría”, (Halliday, 1986). En 1979 se produjo el último encuentro entre un mandatario estadounidense y soviético en seis años. Los protagonistas fueron Jimmy Carter y Leónidas Brézhnev; el lugar elegido Viena. La siguiente cita no tendría lugar hasta noviembre de 1985; esta vez el protagonismo recaía en Ronald Reagan y Mijail Gorbachov que estrechaban sus manos en la ciudad suiza de Ginebra ante una gran expectación. Carter y Brézhnev se encontraron en Viena en junio de

1979 para firmar los SALT II. Los soviéticos habían impuesto en 1977 que sólo debían producirse encuentros que estuviesen sujetos a la firma de acuerdos importantes (Zubok, 2008: 428). Esta condición, que fue eliminada por Gorbachov, condicionó el hecho de que durante tantos años las relaciones entre los bloques estuvieran rotas, pero hubo otras razones. En esta etapa se puso en marcha el mayor rearme por parte de los bloques desde la Segunda Guerra Mundial. Otro aspecto importante y conclusivo que conviene advertir, es que durante este ciclo empezaron a cobrar forma de manera evidente los primeros signos de agotamiento del sistema soviético. Fueron años de agitación, propaganda y miedo.

La saga Bond acusó estos hechos y sus títulos describieron desde la fantasía la gran amenaza que sufría el mundo. Proponemos un análisis de contenido de los títulos estrenados en aquellos años y establecemos una comparativa con la realidad del ciclo histórico, describiendo qué estaba ocurriendo, y cómo encontraron cabida los acontecimientos reales en las películas de este género de entretenimiento. El *corpus* de análisis lo componen seis títulos consecutivos coincidentes con los años del final de la Guerra Fría¹.

| Título | Año | Director |
|--------------------------------|------|----------------|
| <i>Moonraker</i> | 1979 | Lewis Gilbert |
| <i>Sólo para sus ojos</i> | 1981 | John Glen |
| <i>Octopussy</i> | 1983 | John Glen |
| <i>Nunca digas nunca jamás</i> | 1983 | Irvin Kershner |
| <i>Panorama para matar</i> | 1985 | John Glen |
| <i>Alta tensión</i> | 1987 | John Glen |

Tabla 1. *Corpus* de análisis

Repasamos los hechos más significativos ocurridos en el último ciclo de la Guerra Fría haciéndolo coincidir con los años de las películas analizadas. El tres de junio de 1979 Juan Pablo II visitaba Polonia. Se trataba de la primera visita de un Papa a un país oriental y se daba la circunstancia, insólita, de que el pontífice pertenecía a un país del bloque del Este. ««No puedo quedarme en el Vaticano como un prisionero», afirmó Juan Pablo II ante más de 200. 000 fieles que se habían congregado en la plaza Victoria de Varsovia, para asistir a la primera misa del Papa en su propio país»².

¹ El título de 1989, “Licencia para matar”, John Glen, no ha sido incluido en el análisis porque no versa sobre la Guerra Fría, la trama cambia completamente, y no aporta datos conclusivos. Los títulos analizados son: *Moonraker*, Reino Unido, Lewis Gilbert, 1979. *For your eyes only*, Reino Unido, John Glen, 1981. *Octopussy*, Reino Unido, John Glen, 1983. *Never say never again*, Reino Unido, Irvin Kershner, 1983. *View to a kill*, Reino Unido, John Glen, 1985. *The Living Daylights*, Reino Unido, John Glen, 1987.

² “Juan Pablo II inicia su histórica visita a Polonia”, *El País*, 3/06/1979: 1.

La Cumbre de Viena, entre Jimmy Carter y Leónidas Brézhnev, tuvo lugar el dieciocho de junio de 1979. Los SALT II³ nunca llegaron a ratificarse por el Senado estadounidense, y de hecho los analistas fueron muy críticos con ellos en cuanto a que, primero, favorecían demasiado a los soviéticos, y segundo, no sólo no solucionaban el problema de raíz sino que abrían la puerta a un rearme altamente peligroso. Los acuerdos buscaban estabilidad y seguridad en materia armamentística, así como eliminar la posibilidad de un ataque nuclear de una potencia a otra. Su duración era de cinco años, abordaban la limitación de arsenales nucleares estratégicos pero no la reducción de armamento; por otra parte, dejaban al margen la confrontación nuclear en Europa. Se concibieron con la intención de evitar situaciones de superioridad, pero la realidad fue bien distinta.

Analicemos cuáles eran las armas que amenazaban al mundo. Por la parte soviética tenemos los SS-20. Misiles en funcionamiento desde 1977 y con un alcance de 4.500 kilómetros. Muy temidos y peligrosos por su efectividad. Podían ser lanzados desde rampas móviles, lo que facilitaba su retirada en caso de guerra sin temor a su destrucción. Además, poseían tres ojivas nucleares independientes que podían ser dirigidas contra distintos objetivos. Contaban asimismo con un misil de repuesto para un segundo disparo. La URSS contaba también con los misiles balísticos SS-4 y SS-5, en funcionamiento desde 1960. Con una ojiva nuclear y lanzados desde rampas fijas. El alcance en este caso era de entre 1.500 y 4.000 kilómetros.

Los estadounidenses contaban con los misiles *Cruiser*. La OTAN ordenó su instalación a partir de 1983. Se trataba de misiles balísticos con 2.500 kilómetros de alcance y lanzados desde rampas móviles. Poseedores de una sola ojiva nuclear pero la velocidad y altitud de vuelo los hacía ilocalizables a los radares; eran además muy precisos. También contaban con los misiles *Pershing*, del mismo año y con una ojiva nuclear y un alcance de 2.500 kilómetros.

Ambos bloques disponían además de aviones y barcos poseedores de armas atómicas. EE.UU. contaba con los bombarderos F-111 y F-4, los aviones A-6 y A-7 y los misiles Poseidón y Polaris concebidos para ser lanzados desde submarinos. Los soviéticos, por su parte, disponían de los bombarderos *Backfire*, *Badger* y *Blinder*, así como los cazas *Fencer*, *Fitter* y *Flogger*⁴.

2. *Moonraker*, el espacio y una nueva civilización

Se trata de la película más taquillera de la saga hasta “*Goldeneye*” en 1995. Sin duda influyó el hecho de contar con unos excelentes efectos especiales creados en aras de competir con “*La guerra de las galaxias*” que arrasaba en aquellos años. El argumen-

³ *Strategic Arms Limitation Talks*: Acuerdos sobre Limitación de Armamento Estratégico.

⁴ Una información muy completa sobre los distintos tipos de armas que empezaron a desarrollar EE.UU. y URSS puede consultarse en: Clifton Berry, F. (1979). También en: “El arsenal en litigio”, *ABC*, 1/12/1982: 15.

to central de la película gira en torno al avance soviético en el espacio. El líder de Spectra, -Sociedad Permanente, Ejecutiva, contra el Espionaje, Terrorismo, Rebelión y Aniquilamiento-, Hugo Drax, persigue la destrucción de la civilización y la conquista del mundo a través de parejas perfectas. Para ello se utilizarán armas letales compuestas por gases tóxicos. Están formando astronautas porque tal y como advierte Drax, “La conquista del espacio es el futuro. (...) Estamos hablando de hombres, estamos hablando de tecnología”. “¿Qué se propone?”, pregunta Bond; “La muerte de la civilización”, secunda Drax.

El siguiente año de análisis por la coincidencia con el estreno de otro título es 1981. Al frente del gobierno estadounidense está el republicano Ronald Reagan, que ha llegado a la Guerra Fría con la determinación de ganarla y no simplemente de gestionarla. Fue un año que supuso el auge de los movimientos pacifistas en Europa. Para contrarrestar la amenaza que suponían los SS-20 soviéticos, la OTAN anunció el despliegue de misiles *Cruiser* y *Pershing*. El posible enfrentamiento nuclear de los bloques concentró en las principales ciudades europeas manifestaciones pacifistas que eran recibidas con alegría en Moscú que era quien las estaba financiando, orquestando y dicho sea de paso, instrumentalizando. Aquel año fue también el de “Solidaridad”, un sindicato polaco que quiso hacerse oír en el imperio del silencio y que marcó un punto de inflexión en lo que sería el final de la Guerra Fría. El 13 de diciembre de 1981, el Presidente del gobierno polaco, el Mariscal Wojciech Jaruzelski, declaró la ley marcial en Polonia. Los tanques soviéticos ocuparon las calles de Varsovia y la mayoría de los dirigentes de “Solidaridad” fueron encarcelados o simplemente “desaparecieron”.

3. La perversa KGB, los Juegos Olímpicos y un gasoducto

La película “*Sólo para sus ojos*” también podría haberse titulado “*Sólo para la KGB*”. La trama versa sobre la destrucción del pesquero británico *Saint-George* en las costas de Albania. El pesquero disponía del dispositivo ATAC, utilizado para manejar los submarinos nucleares ingleses. Spectra quiere ese dispositivo para vendérselo a la KGB. Un guiño muy evidente a la Guerra Fría tiene que ver con varias menciones a los Juegos Olímpicos. Por un lado, uno de los esbirros de Spectra es campeón de Alemania oriental de tiro al blanco. Por otro, la sobrina de Kristatos, el líder de la organización, es una patinadora entrenada por una soviética. “Una campeona segura en los próximos Juegos Olímpicos”, asegura Kristatos. “El día que ella gane la medalla de oro, será el más feliz de mi vida”, apostilla.

En los Juegos Olímpicos de Moscú de 1980, en protesta por la invasión soviética de Afganistán (1978), cincuenta y ocho países decidieron respaldar la iniciativa estadounidense de no acudir a la cita olímpica. Los soviéticos, ante la ausencia de rivales, arrasaron en muchas categorías. La película termina con la aparición de Margaret Thatcher, felicitando al agente 007.

Y ahora que hemos incluido a la primera ministra británica, urge analizar uno de los episodios más críticos entre la relación de Reagan y Thatcher. Surgió con motivo de la construcción del gasoducto siberiano. La oposición de EE.UU. a la construcción del mismo nació en 1981 y Reagan la defendió argumentando sobre el peligro que supondría la total dependencia europea de la energía soviética. Entre Margaret Thatcher y el republicano las cosas se pusieron tensas, como ocurriría más tarde a propósito de la invasión estadounidense de Granada. Huelga decir que no siempre hubo armonía entre la británica y el norteamericano. Así lo recordaba Reagan en sus memorias:

«Cuando pedí el apoyo de nuestros aliados europeos para esta política me sentí desilusionado. Estuvieron de acuerdo en que debíamos de hacer notar nuestro disgusto a los soviéticos, pero no si ello representaba detener el trabajo en el gasoducto. La reacción de algunos de nuestros aliados sugería que para ellos el dinero importaba más que los principios. Decían que querían la libertad del pueblo polaco, pero también querían ampliar su comercio con el bloque oriental y se negaron a unirse a nuestros esfuerzos para detener los trabajos del nuevo gasoducto que iba a trasladar el gas natural desde Siberia a Europa Occidental» (1991: 314).

La primera ministra había tratado de convencer a Reagan advirtiéndole que si bien comprendía sus objetivos desde un punto de vista estratégico, las medidas sobre el embargo le parecían estériles e inasumibles. Por un lado, no conseguiría impedir la construcción, y por otro, afectarían de forma considerable a las relaciones atlánticas. El republicano desoyó los consejos de la ministra británica y en diciembre de 1981 incrementó las prohibiciones de material para la construcción del gasoducto. A mediados de 1982 las discusiones acerca del embargo crecieron. Los europeos no estaban mentalizados para sanciones tan duras como las que proponía la administración estadounidense y los ánimos se fueron crispando. Reagan se oponía a que los países occidentales colaborasen en la construcción de un gasoducto firmando contratos que favorecían el ingreso de divisas en las arcas soviéticas, de tal manera que el Kremlin tenía dinero para renovar e incrementar su arsenal militar. Margaret Thatcher, por su parte, consideraba que las sanciones que proponía EE.UU. favorecían sospechosamente los intereses norteamericanos: no se incluía el embargo de cereales y sí el de aquellos bienes que perjudicaban a países europeos.

«Tres decisiones de Washington levantaron ampollas en las capitales europeas. (...) la reducción de exportaciones de acero de los diez al mercado norteamericano. (...) Sanciones contra las empresas alemanas, francesas, italianas y británicas, que participaban en la construcción del gaseoducto siberiano. (...) la exigencia de EE.UU. de que la CEE modificase la política agrícola común» (Huguet Santos, 2005: 257-258).

El trece de noviembre de 1982 Reagan ordenaba el levantamiento del embargo del gasoducto soviético coincidiendo con el anuncio del sucesor de Brézhnev: Yuri Andropov. Las sanciones del republicano habían resultado contraproducentes.

El año 1983 fue francamente conflictivo y crítico. Se suele insistir en que la Guerra Fría terminó sin disparar un solo tiro, lo cual no es del todo cierto. Suele obviarse el hecho de que hubo muchas muertes directas e indirectas relacionadas con el enfrentamiento entre los bloques. Este año fue, por desgracia, uno de los más representativos al respecto. En el Kremlin gobernaba Yuri Andropov que había sucedido a Brézhnev, y que permanecería en el cargo desde noviembre de 1982 hasta febrero de 1984, en que fallece. La madrugada del treinta y uno de agosto, unos cazas soviéticos derribaron un avión comercial surcoreano en las costas del Pacífico occidental, cerca de la isla de Sajalín. No es el guion de una película de Bond; no fue ciencia ficción, fue una realidad, en la que doscientas sesenta y nueve personas perdieron la vida.

En la madrugada del veintitrés de octubre, dos explosiones sobre el edificio que albergaba a los marines y a los paracaidistas franceses en Beirut, causaron la muerte de más de doscientos militares, de los cuales ciento cuarenta y seis eran estadounidenses. El Movimiento de la Revolución Islámica Libre se atribuyó el atentado terrorista. No es errado considerar que Moscú estaba detrás del mismo.

Dos días después, el veinticinco de octubre, en una operación denominada “*Urgent Fury*” y gestada entre Jamaica, Barbados, Reino Unido y EE.UU., se invadió la isla antillana de Granada. Reagan frenaba así el apogeo expansionista soviético en Centroamérica y atajaba las maniobras navales soviéticas en las costas nicaragüenses, así como los ejercicios militares en Honduras.

4. 1983: dos 'James Bond' para los títulos más explícitos

En 1983 se estrenaron dos películas de la saga, *Octopussy*, y *Nunca digas nunca jamás*⁵, protagonizadas por Roger Moore y Sean Connery respectivamente. En la primera de ellas, los núcleos argumentales son la superioridad soviética y la división del bloque del Este. La trama describe cómo se persigue forzar el desarme de Europa a través de las armas nucleares. Buena parte de la película tiene lugar en el Berlín oriental. Los rusos están vendiendo reliquias y joyas del Estado soviético para recaudar fondos y financiar las operaciones militares. El desgaste económico fue clave en la desintegración del bloque soviético. El mantenimiento de los arsenales militares y su competición por equiparse con los EE.UU. en el terreno tecnológico y espacial pasó factura y tuvo mucho que ver con su desmembramiento. En la película quedan plasmadas las ansias expansionistas de la URSS a través del general Orlov. Bajo el busto de Lenin, el general Gogol argumenta sobre las políticas de desarme desarrolladas por la NATO, a lo que Orlov responde: “es una política cobarde, anticuada y falsa”. La superioridad soviética queda plasmada a través de un mapa mundial que se va tiñendo de rojo. Mientras, van enumerando las fuerzas en Alemania Oriental con una “ventaja de diez a uno” sobre la NATO. Orlov estima que si pusieran en marcha todas sus

⁵ Esta cinta no fue producida por *Eon Productions* sino por una productora independiente.

fuerzas obtendrían una victoria total en sólo cinco días. “Occidente está en decadencia”, señala. “No veo necesario iniciar una guerra para satisfacer tu demencia personal y tu sed de conquista”, advierte Gogol. “Por toda Europa hay cada día manifestaciones pidiendo el desarme nuclear unilateral lo que invalida la respuesta de la NATO”, según Orlov. “Debemos reservar nuestras energías para hacer frente a nuestros problemas internos”, dice Gogol. “El socialismo se implantará en todo el mundo de un modo pacífico camarada presidente”, puntualiza Orlov.

Esta escena y diálogo ejemplifican de qué manera el cine de Bond estaba sirviéndose de hechos reales como parte de la narración. *Octopussy* no sólo cosechó un gran éxito en taquilla, sino que llevó a cabo una descripción muy cercana y plausible del ciclo histórico. Tal es así, que la película termina con la paz entre Gogol, jefe de la KGB y el Reino Unido, eso sí, a través de una vis cómica: “Mi gobierno niega categóricamente que el incidente haya sucedido, -dice Gogol-, no obstante, pedimos al Sr. Bond que nos devuelva uno de nuestros tesoros históricos más valiosos: la estrella de los Romanov”.

Nos ocupamos a continuación de la otra película de 1983: *Nunca digas nunca jamás*. Aquí la trama principal es la seguridad de Occidente, de una forma más explícita a como se hiciera en otros títulos de la saga. Bond tiene que investigar el robo de dos armas nucleares. Se persigue reemplazar las ojivas de dos misiles de crucero con ojivas nucleares, y con ello, extorsionar a la OTAN. Las cabezas de torpedo estadounidenses serán reemplazadas por cabezas nucleares. Esta película pretende denunciar abiertamente al bloque soviético, de ahí la inclusión de tantos temas donde la URSS estaba comprometida: Centroamérica y Oriente Medio; y de ahí que la localización de la película tenga presencia en dichos lugares. “Hemos hecho grandes inversiones en Oriente Medio y América Central para fomentar las sublevaciones y la revolución”, advierte el líder de Spectra. “Nuestros esfuerzos inversores se han visto compensados con beneficios a través de las inversiones en venta de armamento y misiles”, añade. La narración nos advierte de cómo la URSS compromete la seguridad de Occidente haciendo explotar los pozos de petróleo de Oriente Medio.

Volvió a cambiar el liderazgo en el Kremlin en febrero de 1984: el nuevo dirigente fue Konstantin Chernenko que ocuparía la Secretaría general hasta marzo de 1985. En EE.UU., Reagan, que había revalidado su segundo mandato con una victoria histórica, advertía del peligro en Centroamérica y de la expansión soviética. El argumento, repetido en aras de salvaguardar su integridad en el escándalo de la Contra y el *Irangate*, era que Nicaragua estaba ayudando a los rebeldes marxistas de El Salvador y el resto de Centroamérica, y estaba convirtiendo la zona en una base soviética. En Washington las posturas estaban divididas: el bando demócrata quería lograr la paz a través de Contadora, mientras que los republicanos se mantenían más proclives a una intervención bélica, aunque Reagan insistiese por aquellos meses que no entraba en sus planes intervenir en ningún punto de Centroamérica. A todo esto, había que añadir la tensión con Nicaragua acrecentada por el enfrentamiento con EE.UU. y la batalla propagandística puesta en marcha por Daniel Ortega.

Ese final tan cordial que pudimos presenciar en “*Octopussy*” anticipaba, en parte, un nuevo rumbo en las relaciones Este-Oeste que vino determinado en buena medida, por el nuevo inquilino del Kremlin: Mijail Gorbachov. Fue en Ginebra en noviembre de 1985, cuando los dos líderes que gestionaban el orden mundial estrecharon sus manos y comenzaron una relación nueva y menos estéril que las anteriores. Después fueron Reikiavik, Washington y Moscú. Pero antes debemos ocuparnos de lo que seguía ocurriendo en el mundo.

En 1986 tuvo lugar una crisis gravísima y de gran repercusión a nivel internacional entre Estados Unidos y Libia, más bien, podríamos decir entre Reagan y Gaddafi. La operación “*Dorado Canyon*” significó la acción militar puesta en marcha por EE.UU. el quince de abril de 1986 y ejecutada por la Fuerza Aérea, la Armada y la Infantería de Marina estadounidenses, que consistió en el bombardeo de las ciudades libias, Trípoli y Bengasi.

Llegamos a 1987, año del estreno de la última película de nuestro análisis. Debemos conocer qué estaba sucediendo en aquellos momentos para contrastarlo con los elementos del título. Ese año se puso freno a la carrera de armamento: EE.UU. y la URSS gracias a sus respectivos secretarios de Estado, George Shultz y Eduard Shevardnadze, y a la buena voluntad -e imperiosa necesidad- de los mandatarios, acercaron posturas nunca imaginadas años atrás que se materializaron en un acuerdo en la Cumbre de Washington en diciembre de 1987. La labor de Shultz y Shevardnadze en la gestión de “la crisis del caso Daniloff”, fue determinante para dicha cumbre y para los siguientes encuentros: Gorbachov visitó EE.UU. en 1987 y Reagan la URSS en mayo de 1988.

5. Espías en “*Alta tensión*”

Nicolas Daniloff era, en septiembre de 1986, un corresponsal estadounidense detenido en Moscú por la KGB y acusado de espionaje. La detención se produjo tres días después de que en EE.UU. fuese detenido Gennadi Zakharov, un empleado del gobierno soviético. El caso dificultó mucho las ya de por sí tensas relaciones entre los bloques. Toda la opinión pública respaldó la postura de Ronald Reagan. No se podía admitir un posible juicio a Daniloff en Moscú porque significaba abrir la puerta a la circunstancia de que cada vez que se detuviese a un espía en EE.UU., cabría la posibilidad, nada errática, de que se detuviera a un periodista en la URSS. Era asumible que la detención de espías soviéticos provocase la detención de estadounidenses fichados, pero no así la detención de corresponsales para convertirlos en rehenes. La consigna quedó clara desde el Congreso estadounidense entre republicanos y demócratas: espías y diplomáticos pueden ser detenidos o expulsados respectivamente, pero la de-

tención de periodistas no tiene cabida⁶. Daniloff fue finalmente liberado mientras Estados Unidos ponía en libertad a Guenadi Zajarov. Además, la Unión Soviética también permitió la salida del disidente Yuri Orlov.

En *Alta tensión*, el núcleo argumental pone énfasis nuevamente en la división del bloque soviético y en la situación de los países del Este, hechos ambos que guardan una gran similitud con la Historia. La trama tiene lugar en Checoslovaquia, donde una violonchelista que actúa como francotiradora al servicio de la KGB, intenta matar a un desertor soviético, Koskov. Bond será el encargado de protegerle, y para ello, los servicios británicos le sacan del concierto en el que tiene lugar la escena, y le introducen en el gasoducto que le enviará a la zona occidental. El general Pushkin ha sustituido a Gogol y odia la distensión. Pushkin es comparado con Stalin al señalar que “el poder le ha trastornado”. Hay una lista de agentes británicos y estadounidenses a los que hay que eliminar por orden de Pushkin en una operación vinculada a los tiempos de Stalin. “Los servicios de inteligencia se destruirán entre sí; si Dios no lo impide, esto podría llevar a una guerra nuclear”, señalan. El falso desertor que ha sido evacuado a través del gasoducto siberiano, trabaja para la KGB con el propósito de desinformar a la inteligencia británica. Los soviéticos están comprando armas a los estadounidenses para derrotar a los afganos. También trafican con opio y diamantes. La película termina con el mismo ambiente de cordialidad de *Octopussy*. El general Gogol, vuelve como responsable de Asuntos Exteriores y se ha iniciado la apertura de fronteras para algunos miembros de los países del Este.

6. Conclusiones

Es innegable la similitud entre los hechos acontecidos en el período y las tramas de la saga británica. Los títulos originales de Ian Fleming se adaptaron con singular acierto a la realidad de la Guerra Fría, aportando una visión que, si bien estuvo marcada por la fantasía y el entretenimiento, se sirvió de elementos reales. El paralelismo se hizo más evidente en los momentos más tensos del período, de ahí los dos títulos estrenados en 1983, que además son los más explícitos y plausibles. James Bond fue, por tanto, un actor importante de la Guerra Fría que supo representar unos hechos y advertir de la peligrosidad del bloque soviético, y por ende, de la peligrosidad de la respuesta estadounidense. El agente secreto británico supo, en definitiva, narrar, desde un punto de vista fantástico, lo que estaba ocurriendo en aquel ciclo histórico. Las preocupaciones argumentales fueron parejas a los hechos reales en lo que respecta al armamento, la carrera nuclear, la construcción del gasoducto siberiano y las crisis desatadas por la detención de espías o incluso periodistas, como hemos visto en el caso de Daniloff. La reivindicación narrativa principal fue garantizar la seguridad de

⁶ “Reagan pide a Gorbachov la puesta en libertad del periodista detenido”, *ABC*, 10/09/1986: 28. “La opinión pública de Estados Unidos apoya al presidente en el 'caso Daniloff'”, *El País*, 3/10/1986 (web) (consultado 7/07/2017).

Occidente. Los personajes están muy estigmatizados y ofrecen una visión maniquea muy acorde al propio género cinematográfico. Así tenemos a los malvados y perversos psicópatas líderes y esbirros de Spectra frente a los racionales, inteligentes y atractivos miembros del Servicio de Inteligencia británico o a sus aliados estadounidenses.

Referencias bibliográficas

- BARDAJÍ, R. L. (1987): «La SDI: una falsa promesa», *Revista internacional de Sociología*, 3, 605-618.
- CLIFTON BERRY, F. (1979): «Desarrollo de los misiles con motor crucero tras la firma del Tratado Salt II», *CESEDEN, Boletín de información*, 131, 1-16.
- GOLDBLAT, J. (1984): *La limitación de armamento: análisis crítico de las negociaciones y acuerdos internacionales*, Madrid, M. P.
- HALLIDAY, F. (1986): *The Making of the Second Cold War*, London, Verso.
- HUGUET SANTOS, M. (2005): “Reagan y el neoliberalismo europeo”, en: BENEYTO, J. M.; MARTIN DE LA GUARDIA, R.; PÉREZ SÁNCHEZ, G. A., *Europa y EE.UU. Una historia de la relación atlántica en los últimos 100 años*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.
- REAGAN, R. (1991): *Una vida americana*, Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés.
- ZUBOK, V. M. (2008): *Un imperio fallido. La Unión Soviética durante la Guerra Fría*, Barcelona, Crítica.

LA FICCIÓN Y SU DOBLE. LA APARICIÓN DE LA FICCIÓN A TRAVÉS DE SU PUESTA EN ESCENA

Alejandro Mucientes Sandoval

Universidad Pompeu Fabra
alejandrom.mucientes@gmail.com

Resumen:

El trabajo analiza el momento en el que se da la aparición de la ficción en una película. Ésta viene a dislocar la ficción primera o de premisas naturalistas; por ello se la denomina como la ficción segunda o Doble de la ficción. Se analizarán tanto sus particularidades *diegéticas* como formales. Por último, se demostrará que el sustrato con el que se alimenta tal doble ficcional viene marcado por la realidad *epocal* subjetivamente impresionada por el director en la película. Puesto que tal impronta es siempre la impronta de una ausencia, se la denominará como el Doble del cine; dependerá de su puesta en escena como doble ficcional el que podamos hacernos una idea del Doble del cine.

Palabras clave: Doble, ficción, apariencia, presencia, subjetivo.

El Doble de la ficción comienza como un misterio a investigar. O como un *algo* extraño que nos obsesiona. Tomando como puntos de partida el periodo silente y el moderno de la historia del cine, empezaremos viendo cómo se intuye tal Doble en esas dos fases. De un lado, *Los Vampiros* (*Les Vampires*, Louis Feuillade, 1915) piedra angular del serial surrealista. Del otro, **Out 1** (*Out 1, Noli me tangere*, de Jacques Rivette, 1971), quintaesencia del cine fenomenológico. Dependiendo de la época, se percibirá el Doble de una manera u otra. A principios del siglo XX, época de un pensamiento polarizador, el Doble de la ficción será un misterio a investigar al otro lado de la realidad conocida. En la modernidad será más difícil creer en ese tipo de Doble como misterio a investigar en otros lugares; una atmósfera obsesiva tomará su lugar, dejando al Doble de la ficción, contrariamente a lo que se llevaba haciendo en el terreno de la representación hasta entonces, angustiosamente irreducible en su indefinición.

En cualquier caso, son dos seriales que dialogan entre sí, aunque sea, solamente, desde la preocupación por las sectas misteriosas que parecen gobernar a sus anchas un París siempre irrespirable. La amenaza de una sociedad secreta se cierne sobre la ciu-

dad, pero si decíamos que todo duplicado es un negativo de una presencia subjetiva intensa, las sectas serán, en los dos casos, el duplicado de una presencia intimidante; en ambos seriales, las sectas son símiles de algo más. Pero si aceptamos que la puesta en escena es la única manera de dar forma aparente a una presencia subjetiva intimidante, los dos seriales intentarán captar tal presencia o Doble, esto es, duplicarán o delinearán tal presencia o Doble, de diferente manera. En la trama de Rivette no se llegará a saber del todo en qué consiste la secta misteriosa; el argumento manipula la percepción que tenemos de la banda hasta el extraño momento en que nos preguntamos si realmente existe. Además, durante gran parte de la trama, la banda ha sido sólo una intuición; el Doble permanecerá sin delinarse, sin una clara puesta en escena.

Al comienzo de *Les Vampires* ocurre lo mismo; la banda de vampiros, en el serial de Feuillade, son una ausencia más que una presencia. Los personajes se refieren a ellos en los intertítulos de la película, por lo que sobrevuelan la atmósfera del escenario (“Mi joven amigo, no sé nada de los vampiros, salvo que todo el mundo les tiene miedo”, dice el millonario doctor Nox al periodista Philippe Guérande). Sólo de noche se darán a conocer. Ésa es la principal diferencia para con *Out 1*, que los ausentes se presentan, aunque con sus máscaras y leotardos, de manera clara y comprensible, y haciendo aquello por lo que se caracterizan, que es robar y asesinar. Aparecen, paradójicamente, *a cara descubierta*. El argumento, aunque se empeñe, al principio, en no mostrarlos, pareciendo que se hallan lejos de toda percepción, termina por desvelarlos. No hay información que quede obviada ni trama que contenga elipsis deliberadas. Por muy complejo que sea el hilo de la historia, todo se acabará por aclarar. Más importante, por muy absurdo que sea aquello que se intuye (pues el Doble del que hacen símil, como presencia fugaz, está más en el terreno de lo absurdo), se acabará por moldear en una forma reconocible, aunque onírica; los vampiros son una verdadera lógica del absurdo o, para decirlo con Gilbert Lascault, *une précision de l'absurde*¹.

Podríamos comenzar por situarnos en el lugar del protagonista del serial, el detective Philippe Guérande. Como él, nosotros no conocemos a la banda, no la hemos visto. Más tarde, comenzará su investigación. Primero, la banda quedará en misterio. Por fin, la acabará viendo, y resultará que la banda está constituida por figuras que viven en el subterráneo como si viviesen en otra realidad; que pueblan los tejados de la ciudad, de noche, para robar en las casas de las tranquilas familias burguesas; y que asesinan, decapitan y bombardean sin importar que mueran inocentes. Éstos son los vampiros, seres aterradores, los antagonistas de la sociedad del orden y la moral. Es como si la propia película se estuviese desdoblando ella misma, dejando dos frisos claramente diferenciados: de un lado, un mundo diurno, pulcro y racional, asimilado al terreno de lo consciente y, del otro, un mundo nocturno, subterráneo, donde reina la falta de escrúpulos, asimilado al mundo de los sueños; éste último es el Doble de la

¹ LASCAULT, G. (2008): *Les Vampires de Louis Feuillade*. Liège: Éditions Yellow Now.

trama naturalista. Como en *Un mundo perfecto*, una ficción secundaria se aísla de la ficción principal para condensar la película y mostrar su modo de construir el Doble. La presencia intimidante que atemoriza a este mundo burgués, encarnado por el detective Guérande, sus amigos y familiares, constituye su Doble en esencia, sin cuerpo. Así, los males que asolan a la sociedad burguesa, son delineados como un mundo de sombras relegadas al inframundo. Son como el otro lado de la ciudad del orden. La puesta en escena para ese más allá incorpóreo es la de los vampiros. Ellos asumen la carga de dar realidad ficcional a las angustias sin nombre. Son el negativo, también, del Cine; su cara B. La presencia que asola a la ciudad, la presencia que realmente asolaba París en aquellos años, se sustancia como la banda sinuosa de los vampiros; se sustituye la presencia por un duplicado acorde a nuestros deseos.

No podemos decir que el Doble de la ficción de cualquier película sean las bandas de criminales del París de principios de siglo, sólo podemos decir que el Doble de la ficción se ve reducido a las bandas de criminales de principios de siglo en *Les Vampires*. Se trata de ver la diferencia entre el terror y el horror a la que se refería Lovecraft. Cuando hablo de presencia intimidante, no me refiero a nada concreto, sino a eso que Lovecraft llamaba el horror, a una subjetividad angustiante a la que no podemos poner nombre, pero que creemos percibir. Al horror de la sociedad burguesa decimonónica me iré refiriendo poco a poco, pero anuncio que tiene que ver con las pulsiones de libertad de sus habitantes. De momento, siguiendo a Lovecraft, el terror vendría a ser el miedo por algo concreto, material, y que en aquella época lo encarnarían las bandas de apaches, forajidos sin escrúpulos que sirvieron de modelo para la fantasía de los vampiros. Luego, el Doble o presencia horrorosa del serial de Feuillade no tiene ningún estatuto ontológico claro, pero se opta por darle la forma terrorífica de los vampiros, semejantes a los criminales apaches que campaban a sus anchas.

Lovecraft se adapta al mismo ideal de Doble que trato de ver en el cine mudo. En cuanto al horror *lovecraftiano*, presencia intimidante o Doble de películas como *El estudiante de Praga* o *Las manos de Orlac*, se ha discutido ampliamente sobre el deseo alienado parejo al concepto del cine como realidad tecnológica separada del creador-artesano, pero en cuanto a sus formulaciones terroríficas respectivas, en una se utiliza al brujo como malhechor de creaciones demoníacas, mientras que en otro se emplea el argumento de unas manos asesinas puestas en la pacífica persona de un compositor de música; quedando el Doble del Cine (el Doble que todo artista de cine quiere poner en escena) irreducible en sí mismo.

En el caso de *Les Vampires*, de un *algo* extraño, de una presencia irracional o de unos deseos desconocidos, Feuillade nos conduce por un camino en cuyo final vemos que tal misterio queda reducido al mundo onírico de una banda de bandoleros. Y ese *algo* son las calamidades que asolan a la sociedad burguesa, como pueden ser las *terroríficas* bandas de asesinos y torturadores, o como pueden ser también el *horroroso* deseo de una violencia subyacente en la sociedad, que se liberaría en la película. No podemos olvidar la atracción que ejercen Irma Vep, el Grand Vampire y sus secuaces, debido a su carácter anárquico. Ellos son odiados, y al mismo tiempo envi-

diados. Son apartados al inframundo, pero elevados a la categoría de mito cinematográfico. Viendo la película como una liberación artística de las represiones burguesas se entiende por qué causó tal impacto en el grupo surrealista. Se dibujan unas formas que aprehenden las ansias de libertad. El espectador evita la lucha por obstruir sus impulsos homicidas, psicoanalíticamente hablando, y los traslada a la pantalla; los vampiros asumen en sí la represión de esta pulsión libertaria, y por eso son deseados pero apartados al infravalorado mundo de las pesadillas.

Como las pesadillas, es de noche cuando se dan a conocer, igual que como se dan a conocer los tramposos y los sediciosos (también susceptibles de relaciones ambivalentes de amor y de odio). En el primer episodio, *La cabeza cortada* (*La tete coupee*), el periodista de *Le Mondial*, Philippe Guérande, que anda tras la banda conocida como Los Vampiros, investiga la desaparición de la cabeza de un agente de seguridad decapitado, el inspector Durtal. Guérande se las apaña para pasar la noche en el castillo de un tal doctor Nox cerca de Saint-Clément-Sur-Cher, que es donde fue hallado el cadáver. El doctor Nox resulta ser el jefe de la banda de Los Vampiros, que, para poder robar las joyas de la americana Mrs. Simpsons, otra de sus huéspedes aquella noche, espera a la hora del sueño. Philippe se mantiene despierto porque “no había tocado los licores ofrecidos por el doctor” antes de irse a su habitación. El Doble de la ficción es tratado como una falsedad (el malvado doctor Nox nos engaña para robarnos nuestras ilusiones, que es lo que hace toda película), o bien como aquello innombrable, inherente a lo informe (“Mi joven amigo, no sé nada de los vampiros, salvo que todo el mundo les tiene miedo”, dice el doctor Nox).

Los vampiros, cómo no, acaban apareciendo.

Mrs. Simpsons se halla durmiendo en su habitación. El entorno está oscuro. Al fondo, una puerta se abre y, a contraluz, aparece un miembro de la banda de los vampiros. Se *cierne* sobre Mrs. Simpsons y, a continuación, se aproxima a la mesilla de noche para robar sus joyas. El vampiro gana realidad aparente con la luz, al tiempo que pierde su esencia informe. El vampiro aprovecha cuando estamos durmiendo para ocupar el espacio de nuestra imaginación. Baste que estas dos propiedades queden apuntadas aquí, pero en realidad son el esqueleto y el cuerpo de la construcción del serial: el vampiro aparece a contraluz como una figuración onírica.

Como realidad corpórea de una presencia *horrorosa*, el Doble de la ficción, previo a su discernimiento con la forma *terrorífica* de los vampiros, es informe y no existe materialmente. Es etéreo. Por eso se puede colar por cualquier resquicio. Durante la noche, en su habitación, Guérande recibe una misteriosa nota: “¡Abandona tus investigaciones o te llegará la mala suerte! Los Vampiros”; una nota es introducida en su habitación... pero no se sabe cómo pudo haber entrado, por dónde se pudo haber colado. Sin embargo, el Doble de la ficción ha empezado a desplegarse. Guérande palpa entonces un cuadro que cuelga del muro de su habitación. En su indagación, activa algún tipo de mecanismo por el que el lienzo desaparece. En su lugar, sólo queda el marco y un vacío, una pantalla en negro, una ausencia.

Tras la aparición en la estancia de Mrs. Simpson, es el primer momento en que aparece el Doble de la ficción para el detective Guérande. El desdoblamiento de la realidad se produce de manera intuitiva. Primero entra una nota *de ningún lugar*. Luego, una pantalla en negro: el Doble de la ficción se construye desde un nuevo espacio, desde *el otro lado*. Un vacío dentro del encuadre es la premisa para la irrupción de este extraño Doble. Toda la fuerza la ocupa ese vacío formal, que deja en evidencia toda la construcción de significado que lo rodea; en el núcleo de la imagen se da un drenaje del mismo. Es como si la ficción se construyese a partir de elementos lógicos, del mismo modo que se construye la gramática de un lenguaje. El espacio en el que se halla Guérande es un espacio racionalista. La ficción, asimismo, se ha ido desarrollando de manera deductiva. Aquello que todavía no se ha visto, la banda de los asesinos, es el misterio que ha de ser englobado en el método deductivo. Pero tras largo rato en el que se persigue aprehender ese *algo* tan extraño que se escapa de los parámetros positivistas, un cuadro en negro se nos presenta en el centro de una habitación. Es completamente negro, una completa *nada*. A la trama de la película, como al personaje de Guérande, algo se le escapa; a nivel formal, se evidencia lo dificultoso de la reducción de ese *algo* a su propia gramática. El detective Guérande se enfrenta a un algo ilimitado al colocarse delante de ese recuadro en negro encerrado en ese *marco* decimonónico; el absurdo se *enmarca* en una lógica. Desde el punto de vista del estilo visual de la película, que es para lo que se coloca ese cuadro en negro, es de una gravedad intensa. Como un imán, todas las miradas tienden ahí. Y ahora, desde ese desdoblamiento, se permitirá la entrada del Doble de la ficción. Ese vacío sin lenguaje, paradójicamente, ha de contener algo para la trama. Si la ficción son las premisas racionales sobre las que se ancla el guion, el Doble de la ficción es como aquello ilimitado e indefinible que está detrás de toda obra de arte. Pero si, como decimos, es símbolo de *algo* más... nos llama a saber qué lo puede constituir, qué es lo que oculta.

Una parte de la realidad no nos es conocida en el terreno de las apariencias, permaneciendo como lo innombrable ilimitado; su Doble. A partir de ahí, las apariencias a las que se aferre esta dimensión insondable le permitirán salir del abismo y darse a conocer en el terreno de la luz. En ese momento también, toda experiencia del Doble será construida *culturalmente*; el Doble en sí quedará ocultado. El proceso por el cual lo innominado sale a la luz se puede comparar con el de la *sublimación*. Lo innominado, al ser un horror intimidante relacionado con las pulsiones anárquicas, es como aquello que permanece fuera del terreno de la consciencia, debido a un mecanismo de censura que lo aparta; al dormirmos, o mejor, al penetrar en la fantasía de la película, este mecanismo disminuye su guardia; el espectador proyecta su deseo y permite que su consciencia alumbre hacia esta oscuridad, rompiendo su homogeneidad, separando algunas sombras de su fondo. La inconsciencia es aprehendida en las formas oníricas de los sueños; en la dimensión del *otro lado* de *Les Vampires*, semejante al mundo de los sueños, oscura por ser una ventana a lo abismático, y alumbrada en parte por la luz de la consciencia, se generarán sombras a media luz.

Sombras a media luz son las que Guérande alumbrará una vez penetre en ese marco vacío. El Doble de la ficción es como una fase de la película que se deja empar por los parámetros argumentales de la ficción, y al tiempo no quiere dejar de ser parte de la oscuridad del inconsciente. Los atributos inductivos de la ficción se entremezclarán con el vacío del marco y como resultado nacerán los reflejos de semejante maridaje; del vacío, más allá del marco, nacerán sombras y siluetas.

En la habitación de Guérande, también con el entorno oscuro, ha vuelto a abrirse el lienzo, sólo que esta vez *emana* de él el miembro de la banda con una linterna. La pantalla en negro se ha convertido en un marco donde proyectar *otra realidad*.

Son las formas aparentes las que varían en cada época permitiéndonos intuir lo latente que esconden. Si aceptamos que tras el marco vacío se esconden los males de la sociedad burguesa, sus miedos y ansias reprimidas, la construcción de la película, al echar luz sobre ellas, delinearán unas formas aparentes que las guardarán; la presencia fugaz y subjetiva de los males que les asolaban (su Doble) son moldeados *epocalmente* por unas formas que los condensan; esta desolación es desplazada al terreno de su representación. Al igual que el mundo de los sueños condensa deseos y temores apenas sospechados durante el día, las siluetas iluminadas por la película encarnan las ansias de liberación que una sociedad represora trataría de aislar. Igual que los sueños sacan a la luz desviaciones ocultas, los vampiros actúan en contra de todo orden. Si los sueños se sitúan entre dos aguas, utilizando elementos de la realidad para auspiciar narraciones perturbadoras, la banda de sinuosos también, perdiendo intensidad con la luz del orden, y ganándola en la oscuridad del caos.

Los vampiros son verdaderamente los habitantes de otra esfera, diferente a la diurna. Durante el día, decíamos, el detective Guérande indaga en base a un método inductivo, en base al cual, a partir del más mínimo indicio, reconstruye todo lo que sería el mundo de la banda criminal. Halla así sus escondites. Del mismo modo, nosotros, espectadores, vamos dibujándonos en nuestra cabeza, al tiempo que acompañamos las investigaciones de Guérande, a los personajes que están detrás de los diferentes robos y asesinatos. El primer indicio es una nota amenazante que se cuelga por un resquicio en una habitación. Después vemos a unos seres encapuchados que hacen desaparecer unas joyas. Al final del primer episodio sabemos que el personaje cuya oscura figura se recorta contra el cielo, mientras huye por los tejados de París, es la del doctor Nox: ¡él es el Gran Vampiro! Por otro lado, a los vampiros sólo los hemos visto encapuchados o disfrazados como otros personajes.

Al comienzo del segundo episodio, asistimos a una puesta en escena del mundo de los vampiros por parte de una compañía de teatro; es una representación teatral de lo que significan los vampiros para el imaginario popular. Una representación teatral dentro de la película, un verdadero doble ficcional. Descubrimos entonces que en el momento representacional se desvelan muchas cosas. Para las gentes burguesas que ocupan la parte narrativa naturalista del serial, ellos son el mundo de la luz, viéndose acechados por los oscuros vampiros. La misma división que se había materializado en el primer episodio, se nos muestra ahora esencialmente pareja como representación

teatral integrada en la historia. Y los mismos elementos que hemos visto se repiten. Una mujer disfrazada con un traje negro de vampira trata de envolver a otra mujer dormida vestida de blanco. Los vampiros nos amenazan mientras dormimos, son la negrura que viene a extinguir el mundo armonioso de la luz. Sabemos también que, más profundamente, es la luz del orden la que arroja luminosidad sobre semejante negrura, despejando algunas sombras. Si vemos a los vampiros, es porque el detective los descubre en el plano de la ficción, pero, evidentemente, es porque el director los construye, al igual que la compañía de teatro nos los pone delante. Y lo que se ve confrontado en esta escena, así como en todo el serial, son dos realidades complementarias: el blanco y el negro, la luz y la oscuridad, el orden y el crimen, lo diurno y lo nocturno, lo conocido y lo desconocido, el mundo consciente y el mundo de los sueños.

Si los vampiros son asimilables al mundo de los sueños, entonces podremos tratarlos como si fuesen creaciones burguesas de la época. Son las obsesiones, los miedos, los deseos, etcétera, con las que suponemos soñaban las gentes burguesas; es su esfera inconsciente representada. Igual que los sueños, en los que las obsesiones y los deseos del día a día toman un carácter azaroso e inexplicable, los vampiros son anárquicos y huidizos. Se cuelan por cualquier resquicio y, como resultado, se acaban confundiendo con la realidad. El imaginario es el de las bandas de los apaches; visten y actúan como tales. Reparten sus ganancias y planean sus atentados en los sótanos de los locales. Pero más allá, son como la encarnación de nuestras pulsiones. El imaginario apache es como el tinte utilizado para la creación; y es un tinte inmejorable. El resultado es una banda reconocible como criminal, pero, al mismo tiempo, toman vestimentas y capuchas oscuras, lo que los hace criaturas de nuestros sueños. Nos dan miedo, pero también hacen todo aquello que nosotros no nos atreveríamos a hacer. Es como si la esfera pulsional de los hombres y mujeres de aquel tiempo, sus más profundos deseos, fuesen trasladados a la película. La esfera onírica que habitan los vampiros viene a funcionar como la esfera del inconsciente. Son las angustias y las frustraciones de la época decimonónica, derivados de la lucha entre el deseo de muerte y el deseo de orden. Los vampiros asumen la actitud de los apaches, que son como el hampa sin ley, siempre más atractiva que la atosigante sociedad del trabajo. Pero el precio que deben pagar es muy alto. Deben ser aniquilados para que la vida siga su curso. Ahora, como vampiros, son realmente productos de la imaginación, una manera de liberarse del peso de las responsabilidades y asumir una cierta identificación con ellos. Pero, lo más importante, no se puede dejar en el olvido en ningún momento que habitan un lugar separado. Se podrá arrojar algo de luz sobre ellos, pero bajo pena de dispararlos. No están con nosotros, están en otra dimensión. Como los sueños, puede que demos salida a ciertas prohibiciones ocultas, pero con la condición de que sea una realización mental. En el quinto episodio, esto se ve maravillosamente condensado. Durante una velada festiva, en un solemne salón, donde bulle el champán y las buenas palabras, un gas que se ha descargado por los canales de respiración se extiende por toda la estancia. Los residentes mueren *ipso facto* y, sólo entonces, cuando han sido reducidas toda posibilidad de actuar de los comensales, cuando, literalmente, están

como dormidos, unos portones se abren al fondo del plano. Aparece una luz que invade la escena y, tras la luz, se recortan las negras siluetas de los vampiros. Cuando quedamos fuera de la conciencia, se presentan los vampiros. Al comienzo del sexto episodio, en vez de unos portones, es un telón el que se abre y, sobre un fondo blanco, aparecerán los vampiros. Un plano nos muestra a Philippe Guérande y a su ayudante Mazamette sentados en sus butacas. Nos hallamos en una sala de cine. Un contraplano nos muestra a los espectadores por detrás. Sobre el lienzo en blanco aparecen las letras "L'assassinat du notaire". A continuación, Irma Vep y sus secuaces se encuentran dentro del marco; están en la película: son la película. Las figuras que han de proyectarse sobre ese marco vacío han de dibujarse seductoras, pues, si no, no nos convencerían como apariencias coherentes para ocupar el espacio que nos dejó el arrebatamiento de la conciencia. Algo se nos roba y se nos restituye. Es la carencia fundamental de nuestro estado consciente formalmente esquematiza, que reclama su sublimación en una forma u otra. De la carencia que constituye el inconsciente, se nos ofrecerá proyectada una forma onírica para suplantarle; el remanente de esta suplantación, las sombras de la banda de Irma Vep.

Primero hemos visto un marco vacío, en el que, decía, habríamos de proyectar nuestros deseos. Luego, a contraluz, los vampiros han ido apareciendo. De la pericia del artista para con la puesta en escena ha dependido que se haya dado una comunión entre lo representado y nuestros miedos y deseos. Decíamos, al comienzo de este ensayo, que el Doble podía ser una presencia subjetiva que el artista creyó captar de la realidad que le ha tocado vivir. En este caso, la presencia es la de una atmósfera de opresión de salas de montaje sofocantes y de ansias libertarias, del que los atentados terroristas o la guerra eran sólo una expresión material; Feuillade, como el maestro del folletín, plasmó tal atmósfera en su serial, pues su cine es un sello de humareda en el horizonte industrial en el que las ansias de transgresión adquirirían nuevas figuraciones.

En la escena fundante del serial de *Les Vampires*, el marco vacío es la indefinición; en este serial podemos decir que son las pulsiones, aunque independientes todavía de las formas oníricas que saldrán a partir de ellas. De este plano medio del marco vacío, que drena todos los significados conocidos, llevándonos al terreno de lo extraño sideral, tendrán que construirse nuevos significados. De las pulsiones viscerales se estructurarán los más subvertidos seres y sucesos. De esta primera intuición, psicoanalíticamente hablando, de una parte de nuestra mente desconocida, se volcarán nuevos significados; de esta primera intuición, cinematográficamente hablando, de una parte de la pantalla que se resiste a ser llenada, aparecerá el mito sustitutorio de la banda de los vampiros.

No insistiremos lo bastante en esto: el Doble es aquello indeterminado que todo artista quiere captar, eso sobre lo que todo creador quiere moldear de suyo. En el caso de *Les Vampires*, Feuillade trabaja a partir de las angustias de su época, y la mejor manera que encuentra para encauzar tales presentimientos, es la de articular una banda de encapuchados; éstos poseen elementos de los apaches, bohemios pobladores de los canales y las casetas de los arrabales. Entre los sucesos más espeluznantes encon-

tramos cabezas cortadas, cañones, hipnosis y oscuros disfraces. Juega, como es lógico, con elementos del folletín y del Grand Guignol, que a su vez no escapan al trauma unido al morbo que destaparon los peores incidentes que narraba el día a día de *Le Petit Journal*. Esta sería, por decirlo así, la iconografía del serial. Aunque el Doble sea lo indeterminado, utiliza elementos del mundo real para darse a conocer. Basta un esbozo de tales motivos entonces, para pasar al análisis formal de su disposición en la película, y de cómo en la misma manera de su colocación se hallan significados culturales y psicológicos.

En toda la película, de ahora en adelante, se dará una irrupción ficcional que se debatirá entre su procedencia de un Doble ilimitado e informe y su configuración en una forma entendible y cerrada como es, en este caso, la de la banda de los vampiros; de una presencia, apenas percibida por el artista, de la realidad en la que vive, se pondrá en escena a base de elementos de su propia vida; se dará un equilibrio, en definitiva, entre lo inconsciente y su formulación, que separará la forma del caos.

EL CINE COMO EVOCACIÓN DE LOS AUSENTES: MEMORIA Y PRESENTE FÍLMICO EN *DESPUÉS DE LA TORMENTA*, DE HIROKAZU KOREEDA

Miguel Muñoz Garnica

Universidad de Navarra
mmunozg@alumni.unav.es

Resumen:

Desde sus inicios, el cine del japonés Hirokazu Koreeda ha explorado los procesos de asimilación de la ausencia de seres queridos evocando, precisamente, su presencia en las imágenes fílmicas a partir del ejercicio de la memoria personal. Mediante la memoria contenida en sus imágenes y textos, los personajes ausentes influyen en el devenir del presente fílmico y el desarrollo de los personajes que lo habitan. Se propone aquí rastrear cómo este proceso opera en su película *Después de la tormenta* (2016). Para ello, se va a seguir un análisis textual observando cómo su protagonista se enfrenta al recuerdo y legado del personaje ausente, su padre, y se va a prestar especial atención al empleo de un recurso común en Koreeda: la presencia de “relicarios de memoria”, objetos de atrezo que se cargan de significado para este protagonista al funcionar como contenedores y activadores de los recuerdos que dan presencia a su padre fallecido y permiten que reelabore e integre su figura en su identidad propia.

Palabras clave: Cine japonés, cine y memoria, drama familiar, Hirokazu Koreeda, representación de la memoria.

1. Introducción: la memoria en el cine de Koreeda

El ejercicio de la memoria personal ante la ausencia de un ser querido ha sido una constante temática en el cine de Hirokazu Koreeda ya desde sus primeros trabajos en el documental televisivo. Tras ella se atisba una profunda inquietud personal que se percibe incluso en los recuerdos de infancia del director:

«La fascinación de Koreeda con la memoria, afirma él mismo, brota en parte del hecho de que su abuelo padeciera Alzheimer. Cuando estudiaba en el instituto, vio en 1966 el

filme de ciencia ficción *Viaje alucinante (Fantastic Voyage)*, sobre un submarino que viaja a través del sistema circulatorio humano. “Escribí un guion basado en la idea de que yo mismo me encogería, entraría en el cerebro de mi abuelo y restauraría sus recuerdos perdidos”, [cuenta el cineasta].¹ (Romney, 1999)

Además, las correspondencias entre esos trabajos televisivos y sus primeros largometrajes de ficción han sido muy estudiadas. Sorensen (2011) analiza esta cuestión tendiendo puentes entre sus documentales *However... (Shikashi... fukushikirisute no jidai ni, 1991)* y *Without Memory (Kiokugaushinawaretatoki, 1996)* y, respectivamente, sus ficciones *Maborosi (Maboroshi no hikari, 1995)* y *AfterLife (Wandafururairifu, 1999)*. *However...* se centra en la figura de una viuda cuyo marido, un alto burócrata, se ha suicidado de forma aparentemente inexplicable. Y precisamente del proceso de duelo y asimilación del trauma de una mujer, tras el suicidio sin motivo aparente de su marido, trata *Maborosi*. La diferencia, como señala Sorensen, estriba en que mientras en la primera Koreeda no duda en señalar a los culpables del caso realizando una crítica al sistema político japonés, en la segunda plantea el dolor y el duelo en torno a un fenómeno en el que no existen culpables.

Por su parte, *Without Memory* está protagonizada por Sekine, un hombre que, a causa de un error médico, ha perdido la capacidad de generar nuevos recuerdos. De nuevo, se trata de un documental con una dimensión política: Koreeda conduce hacia la crítica a los recortes en la seguridad social japonesa la negligencia médica y las posteriores dificultades de su protagonista para procurarse un tratamiento adecuado. Pero, trascendiendo este aspecto, en *Without Memory* también indaga en las emociones que emergen del choque entre la vida real y el artificio filmico. Como apunta Senn (2017), esto es explorado cuando Koreeda cede la cámara a la familia de Sekine para que graben escenas de su vida y puedan así compensar sus lagunas de memoria:

«Cuando Sekine vuelve a ver las grabaciones, no puede identificarse a sí mismo o recordar que lo filmado ocurriera. Aquí, Koreeda cuestiona la validez de la representación del documental, presentando una especie de acusación al acto de filmar la realidad y presentarlo como verdad, sugiriendo que sin conexión emocional, referencia o relevancia, el cine documental conlleva un elemento innatamente ficcional. Mientras que otros directores tenderían a enfocarse en esta carencia, Koreeda investiga las conexiones emocionales externas a Sekine, la conectividad humana en su vida que puede ayudar a formar su identidad personal. *Without Memory* explora la posibilidad de que la confluencia de las propiedades ficcionales del cine y la memoria pueda crear un nuevo tipo de verdad» (Senn, 2017)

Esta relación entre cine, verdad y memoria desarrollada en *Without Memory* permite reconstruir la gestación de una película tan estrechamente ligada como *AfterLife*, que trata de forma explícita la cuestión del cine como configurador de la memoria personal. Ambientada en una especie de limbo al que van a parar los recién falle-

¹ Todas las traducciones son elaboración propia del autor

cidos, a éstos se les da una semana para que escojan el recuerdo más preciado de sus vidas. Dicho recuerdo será reconstruido en un decorado y filmado, y la cinta será lo único de su vida terrenal que los fallecidos puedan llevarse al más allá. El resto de su memoria será borrado. Así, lo que hace Koreeda mediante este ejercicio de ficción (aunque de hibridación documental, dado que los recuerdos escogidos por los personajes se basan en testimonios reales) es poner en primer plano al cine como filtro que reconstruye el recuerdo de tiempos y personas del pasado. No solo eso, sino que plantea la totalización de este rol mediante la supresión total de la memoria propia que van a experimentar sus personajes: la representación indexal del recuerdo se convierte en el recuerdo mismo, en el único posible.

2. Ausente, personaje y espectador ante la memoria filmica

Así, *After Life* constituye el modelo de referencia más claro del que partir para estudiar la concepción del cine como instrumento de memoria que subyace en toda la obra filmica de Koreeda. En cierto modo, *After Life* proporciona los instrumentos con los que enfrentarse a un arco de desarrollo que capitaliza casi todas sus ficciones: el de un personaje que, en el presente filmico, reelabora su identidad personal a partir de la integración en la misma de una persona ausente que ha marcado su vida. Esto es, reelabora su identidad a partir del ejercicio de la memoria. Ahora bien, ¿cómo se traslada al espectador este ejercicio?

Siguiendo a Desser (2011: 48-49) en su análisis de *After Life*, existen tres actores de la memoria en el cine: ausente, personaje y espectador. ¿Cómo interviene cada uno? El personaje reconfigura la realidad pasada mediante el ejercicio de la memoria: se apropia de la figura del ausente a partir de sus sentimientos y necesidades presentes. Para el espectador, dicha realidad pasada y personajes ausentes no forman parte de la diégesis filmica. Así es al menos en el caso de Koreeda, que rara vez inserta *flashbacks*. Nuestro acceso a esos ausentes, por tanto, es indirecto. No solo están filtrados por la naturaleza representacional del cine, sino por el ejercicio interno de representación que realizan los personajes presentes. Asimismo, el ejercicio de memoria de estos personajes crea inevitablemente una memoria propia en el espectador: le impulsa a cotejar sus propias vivencias y recuerdos con aquellos que emplea el personaje para desarrollar su representación memorística. De este modo, el proceso de reconstrucción memorística del ausente entre espectador y personaje no es unívoco. La pregunta es, entonces: ¿se puede superar la barrera que los personajes presentes ponen entre espectador y ausentes? Sin más mediación que la del propio filme como representación, ¿puede el espectador completar un ejercicio propio de reconstrucción del ausente, aun cuando no ha tenido acceso directo a su representación?

Wada-Marciano (2011: 110-114), en su estudio de *Still Walking*, cita a Radstone y Hodgkin (2006: 1-22) para afirmar que actualmente está muy aceptada la idea de que la memoria se constituye a partir de la representación. Ante esto, lo que propone

Wada-Marciano es una respuesta positiva a la pregunta que planteábamos en el párrafo anterior: que el cine, como modo representacional, tiene un doble efecto. Por un lado, recoge una memoria ajena, pero por otro empuja al espectador a recurrir a su memoria personal o incluso a confrontarla con la memoria contenida en el filme. Esto es, que el cine no solo expresa la autenticidad de la memoria mediante su capacidad mimética, sino que funciona como memoria en sí mismo.

Como también apunta Desser, “la memoria es parcial, fragmentaria; fabricada de momentos, sensaciones, vagas recolecciones. Y también las películas, podemos inferir, tienen mucho que ofrecer para formar dichas memorias a través de imágenes que son en sí mismas, necesariamente, fragmentos”. Lo que hace *After Life* es poner de manifiesto esta naturaleza fragmentaria de la memoria y con ello su falta de fiabilidad. Gerow (1999) señala, por ejemplo, que algunos de sus personajes no pueden recordar con exactitud lo que sucedió, y que otros mienten descaradamente: “La ficción parece filtrarse en los registros de nuestra existencia”. Esto es, que Koreeda incide en la inexactitud y la naturaleza construida de la memoria humana al explorar los intentos de exponerla (Sorensen, 2011: 30). Por tanto, si en *After Life* el cineasta desnuda la incapacidad del cine para recrear la memoria, ¿cómo enfrentarse a la presencia de la memoria en el resto de sus películas?

A la constatación de esta incapacidad le acompaña otra cuestión inherente, que es la del cine como creador de imágenes que se convierten en nuevas memorias. Lo que en *After Life* les sucede a los propios personajes (la imagen cinematográfica que recrea sus recuerdos está destinada a convertirse en su única memoria en el más allá), en el resto de su cine le sucede al espectador: las imágenes que ve en pantalla están destinadas a crear una memoria al final de la película que no se va a corresponder ni con la memoria elaborada por los personajes ni con la figura “real” de los ausentes evocados en esa memoria. El planteamiento habitual en los guiones de Koreeda es la presencia de un personaje que se enfrenta a una muerte anterior al tiempo filmico, que sirve de punto de partida para el desarrollo de ese personaje en un presente (Moreno, 2009: 92-93). De modo que este desarrollo es vivido por estos personajes a la vez que reconstruido por el propio espectador mediante la puesta en relación de los actos de estos personajes con los elementos memorísticos que los rodean.

Ante esto, conviene retomar las consideraciones señaladas sobre el carácter fragmentario de la memoria, para matizar que este proceso de fragmentación sigue dos pasos. Primero, los fragmentos de recuerdos que va a componerla son fijados: unos son escogidos y otros desechados. Segundo, esos fragmentos son releídos, puestos en relación y reinterpretados según las sensaciones y necesidades del presente. El desarrollo de personajes habitual de Koreeda que acabamos de describir nos sitúa como espectadores entre el primer paso y el segundo. Dado que el criterio por el cual unos fragmentos se conservan y otros no es imposible de rastrear y representar, lo que hace es dotarnos con esos fragmentos ya filtrados por el personaje, sumarlos a los que existen en el presente filmico, y hacer paralelo su proceso de relectura a nuestro pro-

pio proceso de lectura. De modo que nos es trasladado el ejercicio de la memoria a múltiples niveles:

- La reconstrucción de la figura de un ausente a partir de unos fragmentos memorísticos escogidos por los personajes presentes, sumados a manifestaciones de la figura del ausente que existen en el presente fílmico.
- La reconstrucción del proceso de memoria por el cual un personaje reconstruye la figura de un ausente.
- La lectura de un personaje a partir del proceso de memoria que realiza en torno a un ausente.

Dicho de otro modo, que este ejercicio de memoria subjetivizado nos impulsa a realizar una interpretación propia tanto del personaje, como del ausente, como del funcionamiento de la memoria en sí misma.

3. Los “relicarios de memoria” en *Después de la tormenta*

Para rastrear el funcionamiento de este proceso, se propone el análisis de *Después de la tormenta* (*Umiyorimo nada fukaku*, 2016), penúltima película de Koreeda y hasta ahora el último de una serie de dramas familiares iniciada con *Still Walking* (*Arui-temo*, 2008). Su planteamiento argumental encaja perfectamente en el proceso de desarrollo de personaje habitual de Koreeda que hemos definido unas líneas atrás. Su protagonista, Ryota, es un escritor de mediana edad, cuyo primer libro fue un gran éxito, que se encuentra en una etapa de estancamiento vital. Profesionalmente, trabaja como detective privado mientras atraviesa una crisis creativa que arrastra hace años. En su ámbito personal, es padre de un hijo preadolescente y está divorciado: una condición que, según se muestra, no termina de asumir. Espía continuamente a su ex mujer mientras ésta va conociendo a otro hombre, y fuerza encuentros con su hijo no permitidos por el régimen de custodia. Por otra parte, se observa una relación tirante con su madre y su hermana, que de forma explícita lo llegan a caracterizar como “un inútil”. Se adivina, además, una mala relación con su padre fallecido: “Nos peleamos. No sé muy bien por qué. Probablemente porque me hice escritor”, rememora Ryota.

Todos estos trazos biográficos de Ryota son inferidos durante el visionado, dado que Koreeda acota de forma muy notoria el presente fílmico a unos pocos días de la vida de su protagonista. El proceso que sigue el relato, de forma indirecta, es el de conducción hacia una epifanía íntima final que no llega a ser explicitada. Y el desencadenante de esa epifanía, y aquí volvemos al esquema habitual de Koreeda, es la muerte de su padre, sucedida unas semanas antes del inicio de la trama. Ryota es un personaje definido por su estancamiento y una única meta que le puede impulsar a salir de él: su deseo de estrechar los lazos con su hijo, Shingo; de ejercer una paternidad plena que hasta entonces (según admite él mismo) había evadido.

Así pues, lo que subyace es un desarrollo personal que necesita de un doble acto de conciliación generacional. Por una parte, integrar en su identidad la figura de su

padre recién fallecido, del que ninguno de sus parientes guarda un buen recuerdo. Tanto Ryota como su madre y su hermana le definen como un marido y padre difícil, mentiroso, adicto al juego y siempre endeudado. La cuestión es que, aunque Ryota manifieste su rechazo hacia su padre, tanto sus propios actos como la forma en que lo definen sus familiares evidencian que su forma de ser es muy similar. Koreeda inserta varias escenas en las que Ryota repite acciones que, según recuerdan el resto de personajes, su padre realizó en vida. Por ejemplo, sus visitas a la casa de empeños, su forma de dilapidar el dinero en las carreras, o cómo asalta a su hermana para pedirle dinero. Por otra parte, está su deseo de cercanía con Shingo, que discurre de forma paralela a su proceso de integración identitario de la figura de su padre. Para cuajar la relación generacional descendente, pues, debe saldar cuentas con la ascendente.

Lo que se pretende en estas líneas es analizar ese proceso de reconfiguración de la figura paterna a partir de los fragmentos de memoria que Ryota emplea para ello, analizando cómo este proceso memorístico diegético converge o no con el que se nos permite realizar como espectadores. A grandes rasgos, estos fragmentos de memoria sobre el padre de Ryota se manifiestan de dos maneras. Una verbal, a través de la expresión de recuerdos de los personajes, y otra presencial indirecta. Esta última consiste en las manifestaciones de la figura del padre a partir de objetos que se encuentran en el tiempo y el espacio filmico. Tomamos un término que Wada-Marciano emplea en su estudio de *Still Walking*:

«En el caso del cine, los objetos de atrezzo entre otros elementos de puesta en escena pueden funcionar como relicarios de memoria que desencadenan un sentido de experiencia compartida, como nostalgia o tristeza. Los ‘atrezos de memoria’ de una película pueden registrar visualmente no solo el escenario de la memoria, sino también su aspecto temporal» (Wada-Marciano, 2011: 111-114)

Wada-Marciano apunta al uso del cajón vacío de una cómoda o un viejo disco como objetos que transmiten este sentido de experiencia compartida entre los personajes, pero también con el espectador, al que este atrezzo hace partícipe de la presencia de esa memoria. Estos “relicarios de memoria” también permiten añadir la figura del ausente a esa experiencia compartida, como una memoria más que se concentra en un tiempo y un espacio presente. Por ejemplo, Bingham (2015: 108-109), también al analizar *Still Walking*, expone cómo la figura del hermano mayor de la familia protagonista, fallecido hace años, es una figura clave en la película. Y esa importancia se manifiesta precisamente a partir de uno de estos atrezos de memoria: “Una ausencia presente, su altar en el salón de la casa de los padres es una pieza central del drama. No solo porque facilite las reuniones [familiares], sino porque también ejerce de barómetro contra el cual el resto de personajes son juzgados, sobre todo por los padres”.

Es esta dimensión de los “relicarios de memoria” como objetos contenedores de la memoria del ausente la que procedemos a analizar en *Después de la tormenta*. Esto funciona en una doble dirección: para Ryota, desatan el recuerdo de nuevos fragmentos memorísticos sobre su padre que confrontar con aquellos que él conserva en su

mente. Para el espectador, suponen una manera más “pura” de obtener fragmentos memorísticos con los que componer la figura de ese padre ausente, dado que ya no se trata de recuerdos verbalizados que han sido previamente subjetivizados por el personaje, sino de compartir con dicho personaje la experiencia de acceso a un recuerdo y su relectura mediante su dimensión presente.

Procedemos, entonces, a recopilar los “relicarios de memoria” que intervienen en este sentido en *Después de la tormenta*. Hay que destacar que la forma de presentarlos sigue un esquema común. Todos estos objetos comparecen primero en la introducción, que transcurre en la casa de los padres de Ryota (donde ahora vive su madre sola) y que fue también su hogar de infancia. Pero sus implicaciones memorísticas no son desveladas hasta la segunda mitad de la película, que tras una serie de escenas destinadas a profundizar en el retrato de Ryota, regresa al escenario de la casa paterna. Esta segunda mitad transcurre en una única noche, donde ocurre el tifón evocado en el título. En esa noche, Ryota, que disfruta del día mensual que se le permite pasar con Shingo, lleva a éste a la casa. Allí acude también su exmujer a recoger al niño al final de la jornada. Pero la inminencia del tifón y la insistencia de la madre de Ryota, que deja entrever un intento desesperado de forzar la reconciliación, logran que la exmujer y el hijo se queden a pasar la noche en la casa. En este espacio y tiempo tan acotados tiene lugar el proceso de epifanía y cambio personal de Ryota. Se trata de un cambio que no llega a verbalizarse de forma explícita, pero que como espectadores podemos reconstruir a partir de los distintos “relicarios de memoria” que intervienen en él.

3. 1. *El tobogán: la infancia redescubierta*



Imágenes 1 y 2. Fotogramas de *Después de la tormenta*

El plano de un tobogán aparece tres veces a lo largo del metraje. Primero durante la introducción, en la que Ryota observa que está cerrado y vallado tras el accidente de un niño [imagen 1]. Después en la tarde del tifón: antes de que Ryota y Shingo lleguen a casa de la abuela, Ryota observa el tobogán y cuenta un recuerdo de su infancia: “Una vez, en una noche de tifón, me escapé de casa y me escondí debajo de ese tobogán a comer chucherías. Mi padre vino y se quedó conmigo toda la noche”. Finalmente, Ryota se levanta en mitad de la noche, se encuentra con un Shingo también insomne y le propone que vayan juntos a comer chucherías bajo el tobogán, en plena tormenta [imagen 2].



Imagen 3. Fotograma de *Después de la tormenta*

Esta triple aparición pone en imágenes un proceso de reconfiguración memorística. La primera vez, en la introducción, el tobogán parece hacer físico el estado en el que se encuentra ese recuerdo de su padre en la mente de Ryota: vedado. La segunda vez, no obstante, “desprecinta” este recuerdo: lo revive verbalmente, y con ello da cabida a un nuevo fragmento memorístico que contraría la imagen negativa de su padre que hasta ese momento ha expresado. La tercera vez, ese recuerdo es actualizado al repetir la misma experiencia asumiendo esta vez él el rol del padre. La condición del tobogán como “relicario” de una memoria compartida es, pues, amplificada al permitir Ryota que Shingo sea un nuevo compartidor de dicha memoria. Que Ryota replique la acción de su padre implica una asunción de su semejanza de carácter que hasta entonces no ha querido admitir, y a la vez una voluntad de imitar ese recuerdo para transmitirlo a su hijo una vez integrado este aspecto identitario. Como hace visual otro plano [imagen 3], se trata de la creación de un nuevo lazo en el interior de una memoria redescubierta.

3. 2. *El guiso de ramen: la metáfora contra el recuerdo*



Imágenes 4-7. Fotogramas de *Después de la tormenta*

En la escena de apertura de la película, la madre de Ryota afirma mientras cocina: “El sabor impregna los ingredientes si los dejas enfriar despacio, que se asiente durante toda la noche. Como las personas”. Al poco, ella misma afirma que Ryota necesita “asentarse un poco más para que su sabor se impregne”. El uso metafórico de la comida, un recurso habitual en Koreeda, se plantea así más explícito que nunca. Pero además, el guiso de *ramen* que prepara su madre en esta escena también desvela su condición de “relicario de memoria” a posteriori, en la segunda parte del filme. Se trata del guiso favorito de Ryota, cuya elaboración se recoge en varios planos-detalle [imágenes 4-7] que recalcan la importancia de este tropo. Ryota se sorprende cuando su madre revela que el caldo que está empleando estaba congelado y lo había cocinado hace meses para su padre: de ahí se conoce también que el guiso era igualmente el favorito de este último. El gusto compartido y la reutilización del caldo apuntan a una misma cualidad que adquiere este guiso: su condición de memoria compartida que retrotrae a Ryota y su madre a su antiguo núcleo familiar ya descompuesto.



Imágenes 8 y 9. Fotogramas de *Después de la tormenta*

Los planos-detalle de la elaboración del guiso se intercalan con planos de Shingo y la ex mujer de Ryota colaborando en ella [imágenes 8 y 9]. El guiso ha quedado definido antes como memoria, pero, con las palabras de su madre, es también legible como metáfora de la armonía familiar (dejar que los ingredientes se cuezan juntos hasta que unan sus sabores). Por tanto, estos planos de Shingo y la exmujer de Ryota se cargan igualmente de connotaciones de una idea de armonía familiar: los miembros unidos en la elaboración de un todo de sabor asentado. Pero Shingo y su madre no forman parte de la memoria compartida que hay en ese guiso: éste remite a una unión familiar antigua, ajena a ellos. Con lo cual, la dimensión memorística del guiso impide que funcione en su dimensión metafórica. No se trata de una escena de armonía familiar, sino de una proyección de esa idea que tiene lugar sobre Shingo y su madre, y que obedece no a la realidad de una familia desestructurada que compone el relato, sino al deseo de Ryota y su madre de que repliquen su memoria compartida de una antigua unión familiar.

Es muy significativo que este simulacro de unión entre los personajes a partir de la elaboración de la comida tenga lugar justo antes de una escena que narra la negación definitiva de esa posible armonía para Ryota: cuando él y su exmujer conversan a solas y ésta admite que tiene un nuevo novio, y que probablemente se casen y ten-

gan hijos. Esto es, el punto de la trama en el que Ryota se ve obligado a asumir que ha perdido a su antigua familia definitivamente.

3. 3. *La piedra de entintar: una “herencia” consolidada*



Imágenes 10 y 11. Fotogramas de *Después de la tormenta*

También en la primera escena de la introducción, la madre de Ryota recuerda al padre a raíz de su buena caligrafía: “Era su única virtud. Cuando todo el mundo imprimía las tarjetas de felicitación, él seguía usando su piedra de entintar”. Esta piedra de entintar mencionada vuelve a aparecer cuando Ryota la encuentra en la segunda mitad del filme, junto al altar dedicado al progenitor fallecido [imagen 10]. Se trata, por tanto, de otro “relicario de memoria” que funciona, al igual que el tobogán, como contenedor de un recuerdo positivo (una virtud) de su padre. En esta escena, mientras contempla las cenizas de incienso del altar, Ryota manifiesta por primera vez una comprensión hacia él: “Su vida no fue como quería. Le tocó vivir tiempos duros”. A lo que responde su madre: “Esa era su excusa. Culpaba de todas sus debilidades a los tiempos”. De nuevo, el diálogo manifiesta un rasgo en común entre padre e hijo: su tendencia a justificar sus defectos en causas ajenas. Pero esta vez se detecta una aceptación de Ryota de ese rasgo común.

Esa aceptación conduce la reconciliación de Ryota con la figura de su padre, a la integración de la misma en su identidad propia. Y esta reconciliación es consolidada de manera explícita con la aparición final de la piedra de entintar. Ryota acude con ella a la casa de empeños, y allí descubre que es un objeto de mucho valor. Parece que va a venderla, pero el dueño de la casa de empeños, que conocía a su padre, le cuenta algo: “[Su padre] debía sentirse muy orgulloso de su libro. He oído que entregó copias gratuitas a todas las tiendas del barrio”. Tras ello, le pide que use la piedra para hacer tinta y firmarle un ejemplar del libro. Así, Ryota descubre que lo que pensaba que fue el motivo de su pelea (su trabajo como escritor) era una realidad una fuente de orgullo para su padre, y a la vez cuaja este proceso de reconciliación al darle uso al objeto que contiene la memoria de la “mayor virtud” de su padre [imagen 11], el único que no empeñó. En la siguiente escena, ya fuera de la casa de empeños, Ryota aparece con la piedra de entintar en sus manos. Ha decidido conservarla.

4. Conclusiones

Aunque no se han repasado todos los “relicarios de memoria” que intervienen para construir el arco dramático de Ryota (también intervienen unos billetes de lotería, fotografías o el altar en la casa, por ejemplo), los seleccionados bastan para rastrear cómo Koreeda establece las relaciones entre ausente, personaje y espectador en *Después de la tormenta*. Situados como observadores ante un presente fílmico muy acotado, accedemos a una descripción de Ryota, su situación personal y la representación mental que guarda de su padre antes de que estos dos últimos aspectos sean reconfigurados mediante la reelaboración de la memoria. Accedemos a la vez que Ryota a nuevos fragmentos de recuerdo que hasta ese momento había discriminado en su representación mental de su padre. Fragmentos que se encuentran contenidos en una serie de atrezos o “relicarios de memoria”: un tobogán en un parque, un guiso o una piedra de entintar. Como espectadores tenemos acceso a las claves que conducen a la epifanía del protagonista, y podemos seguir ese proceso a la vez que, en esa observación, construir una imagen propia del personaje y del ausente, pese a que este último nunca comparezca de manera directa.



Imagen 12. Fotograma de *Después de la tormenta*

Ryota nunca exterioriza que ha sufrido esa epifanía, ni llega a manifestar de forma directa su entrega a un cambio en su actitud vital. Pero los sucesos que ocurren durante la noche del tifón, su último intento de forzar la reconciliación con su mujer y su fracaso definitivo en ello, sumados a la reelaboración de la figura de su padre que tiene lugar mediante los “relicarios de memoria” enumerados, permite comprender que su proceso ha sido el de asimilar los rasgos de personalidad heredados de su padre, hasta entonces rechazados, asumirlos como parte de su identidad personal y vivir acorde a ello. Es, por tanto, un proceso de aceptación de sus propias debilidades, de los aspectos de su personalidad más controvertidos que el filme detalla durante la primera mitad. Solo comprendiendo cómo ha obrado la reconfiguración de la memoria en este proceso se puede comprender el sentido de planos como aquel en el Ryota, tras la noche del tifón, viste una camisa que pertenecía a su padre [imagen 12]. O las significaciones de que apunte en una libreta, palabra por palabra, esta frase que le dirige su madre: “No puedes alcanzar la felicidad si no has dejado ir algo”. Ese dejar ir se refiere a la imagen de unidad familiar con su exmujer e hijo a la que ha tratado de

aferrarse y que finalmente aprende a dejar atrás para completar por sí mismo su intento de mejoría personal. Esto último, además, lo distingue de su propio padre, que, como recuerda su hermana, estuvo empeorando la vida de su madre hasta el final de sus días. Ya no es, por tanto, solo un ejercicio de asimilación del legado de su padre, sino también de corrección.

5. Referencias bibliográficas

- BINGHAM, A. (2015): *Contemporary Japanese Cinema Since Hana-bi*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- DESSER, D. (2011): «After life: History, memory, trauma and the transcendent». *Film Criticism*, 35 (2–3. Special Double Issue: KoreedaHirokazu), 46–65.
- GEROW, A. (1999): «Memories... of the Way We Were». *The Daily Yomiuri*, 9.
- MORENO, N. (2009). «Elogio de la memoria: KoreedaHirokazu». *Secuencias: Revista de Historia Del Cine*, 30, 80–93. Recuperado de <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/4024>
- RADSTONE, S.; Hodgkin, K. (2006): "Regimes of Memory: An Introduction". En Radstone, S.; Hodgkin, K. (eds.). *Memory Cultures: Memory, Subjectivity and 125 Recognition*. New Brunswick/Londres: Transaction, pp. 1-22.
- ROMNEY, J. (1999): «The memory game». *TheGuardian*, 28 de septiembre. Manchester. Recuperado de <https://www.theguardian.com/culture/1999/sep/28/artsfeatures2>
- SENN, N. (2017): «Cultivating Self in the Other in HirokazuKore-eda's *Without Memory* (1996)». *Senses of Cinema*, 83. Recuperado de <http://sensesofcinema.com/2017/cteq/without-memory/>
- SORENSEN, L. -M. (2011): «Reality's poetry: Kore-edaHirokazu between fact and fiction». *Film Criticism*, 35 (2–3. Special Double Issue: KoreedaHirokazu), 21-36.
- WADA-MARCiano, M. (2011): «A dialogue through memories: Still Walking». *Film*

NARRATIVAS EN CONTINUIDAD: LA FOTONOVELA ENTRE LA FOTOGRAFÍA Y EL CINE

Alejandra Niedermaier

Universidad de Palermo, Universidad Nacional de Arte,
Escuela de Fotografía Motivarte (Argentina)
alejandraniedermaier@gmail.com

Resumen:

La imagen en movimiento es el resultado de diferentes búsquedas. Esta presentación se detendrá sobre la incorporación de tiempo, de puesta en escena y de relato en imágenes fijas para interrogar así sobre las tempranas relaciones entre los diferentes dispositivos.

El cine y la fotografía se encuentran ligadas ontológicamente. La fotografía participó de presentaciones visuales que operaron como antesala del cine. Como parte de estas presentaciones, la propuesta es analizar cómo las proto-fotonovelas (a partir de las imágenes estereoscópicas), las fotonovelas y otras variedades linderas funcionaron como vestíbulo primero y como retroalimentación, después, del cine.

Palabras clave: cine; fotografía; cruces; fotonovelas; narración.

1. Introducción

La fotonovela, a través de su secuencialidad, dio pie a los géneros dramáticos, melodramáticos, policiales e incluso cómicos del cine. Desde el punto de vista narrativo imperaban los temas relacionados a los sentimientos y a los deseos en situaciones de permanente conflicto.

Se considerarán entonces la escenografía, el vestuario, la teatralidad y la pose entre otros aspectos. Respecto a la pose, las imágenes que conforman una fotonovela contienen lo que Aby Warburg denominaba *fórmulas del pathos* en tanto condensan gestos y expresiones destinados a dar cuenta de tensiones y provocar emociones. Se puede percibir, en las distintas fotos, una representación teatral en donde queda confi-

gurado el valor del gesto por ser una figura de la acción que es intencionalmente comunicativa, artificial y construida para un fin ficcional. La indagación es enmarcada además en el análisis de la relación imagen-representación, espacio-tiempo, distancia y proximidad propios de los registros de reproducción técnica.

La investigación se centrará, a modo de caso, en las profotonovelas y en algunas de la revista *Idilio* (1948-ca. 1965) por ser la primera especializada que albergaba tiras de producción pero, también, de consumo en Argentina. Se mencionarán también algunos ejemplos de revistas de otros países latinoamericanos.

2. Consanguineidad entre los dispositivos

En el cine, cuyo material es fotográfico, la foto (...) es presa en un fluir, es empujada, estirada sin cesar (...) no es ningún espectro.

Roland Barthes¹

La fotografía y el cine presentan una consanguineidad en virtud de que ambos se hallan ontológicamente vinculados. A partir de este concepto se puede considerar a la fotografía como el componente molecular que habita en los dispositivos mencionados. Walter Benjamin encontraba en ambas oscilaciones de espacio y tiempo, como así también entre distancia y proximidad ya que estas categorías se reducían y maximizaban simultáneamente.

Hacia 1950, André Bazin y Siegfried Kracauer reconocían las conexiones entre ambos medios. Por su parte, Jean Louis Comolli en una conferencia dictada en el 2007 denomina a la foto como «la unidad discreta del cine». A partir de este concepto se puede pensar que si en la fotografía, lo instantáneo se convierte en pose, en una pausa del tiempo. Si se detiene el movimiento en el cine se retorna a la imagen despojada, ¿entonces, en esa exploración hacia el interior de cada dispositivo, no surgirá nuevamente el componente molecular fotográfico? Este analista agrega que el cine es un arte híbrido que nace en el cruce de dos tentaciones: de la fiesta espectacular (en tanto rito) y de las reglas técnicas de la fotografía (en tanto forma).²

Roland Barthes sostenía que *el fotograma nos entrega el interior del fragmento*.³ En tal sentido el teórico Raymond Bellour considera que la foto conforma el fotograma cinematográfico y el elemento cero del video. Es por eso que, fotogramas y elementos cero, son en definitiva componentes moleculares constructores de fragmentos.

A su vez, Giles Deleuze en *La imagen movimiento* señalaba que a estos componentes se les agregó tiempo y así el todo resulta circular al recoger el movimiento del

¹ Barthes Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 156

² Comolli Jean Louis, *Ver y poder*, Buenos Aires, Nueva Librería, 2007, p. 390

³ Barthes Roland, *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1986, p. 66

universo y el intervalo entre dos movimientos o dos acciones. En este sentido, Bellour considera que no es el movimiento lo que define al cine sino el tiempo.

En el año 1929 en la ciudad de Stuttgart se realizó la muestra, *Film und Foto*, que justamente intentaba poner en relación ambos dispositivos. Se exhibieron aproximadamente 1260 imágenes y unas 60 películas. Con el espíritu y con autores relacionados a las vanguardias, algunos mostraron sus trabajos tanto fotográficos como filmicos como fue el caso de Man Ray. La exposición tuvo además el propósito de subrayar la capacidad de representación de ambos medios además de reunir fotografía y cine alrededor de diferentes temáticas, aplicaciones y estéticas. Uno de sus curadores, Lazlo Moholy Nagy (profesor de la escuela de la Bauhaus desde 1923) había escrito ya en 1925 textos teóricos que enlazaban pintura, fotografía y cine. Indudablemente tanto la fotografía como el cine modificaron, en esa etapa de la modernidad, el sistema de percepción. A propósito el especialista argentino David Oubiña considera que el cine es la fotografía en movimiento pero la fotografía era ya, desde el principio, el cine en suspenso.⁴

Por su parte, la teórica de cine Laura Mulvey encuentra, en el detenimiento que se produce durante el montaje, una estética en la cual celuloide y fotografía coinciden.

Es a partir de este componente molecular, elemento cero, unidad discreta del cine o como se lo quiera llamar, en definitiva desde la consanguineidad planteada, que se analizará en detalle la influencia de la fotonovela en el cine.

3. Primeras aproximaciones

En el interior de cada fotografía también está el comienzo de una historia que empieza con 'Érase una vez ...' Cada fotografía es el primer fotograma de una película. ²

Wim Wenders

Las imágenes estereoscópicas generaron gran entusiasmo en los años de su aparición y utilización.⁵ Al respecto, Charles Baudelaire opinó que los ojos «se inclinaban sobre los huecos del estereoscopio como sobre las tragaluces del infinito.»⁶ Fueron utilizadas también para realizar series en base a piezas teatrales. Esto creó un sistema de producción que además de la toma y su copiado, se relacionaba con la creación, utilización y reutilización de decorados, la elección de los actores y demás elementos que

⁴ Oubiña David, *Una juguetería filosófica*, Buenos Aires, Manantial, 2009, p. 111

⁵ En 1849, Sir David Brewster diseña y construye la primera cámara fotográfica estereoscópica para el registro binocular de dos fotos, logrando así una ilusión de tridimensionalidad. Construye también un visor con lentes para observarlas. En 1862, Oliver Wendell Colmes elabora otro modelo de estereoscopio de mano que se hace muy popular a finales del siglo XIX.

⁶ En Cuarterolo Andrea, *De la foto al fotograma*, Montevideo, Centro de Fotografía, 2012, p. 58

luego formarían parte de la industria cinematográfica. Requerían por otra parte, al igual que el cine, un aparato de visualización. Aparecen así, entre otros, el Taxiphote⁷ y un proyector en el que uno de los orificios se eclipsaba alternativamente de manera que cada uno de los ojos sólo pudiera ver la imagen que le correspondía. La fotografía estereoscópica demandaba además una interacción corporal por parte del receptor ya que éste debía sumergirse en las escenas que esta técnica le ofrecía.

A partir de fines del siglo XIX surgen las proto-fotonovelas cuya temática eran obras de teatro, novelas y cuentos «ilustrados» fotográficamente que surgieron en la prensa francesa pero que rápidamente fueron adoptados en el Río de la Plata. La revista *Martín Fierro*⁸, por ejemplo, denominaba *literatura de barrio* a este tipo de producción que entra dentro de los parámetros de la *industria cultural*⁹.

En los primeros años del siglo XX la *Revista fotográfica ilustrada del Río de la Plata*, entre otras, publicitaba la comercialización de series fotográficas, estereoscópicas, proyecciones y linternas mágicas mostrando la existencia de un verdadero circuito comercial y masivo. Algunos contenidos picarescos aparecieron entre los contenidos elegidos como *Gabinete reservado* o *The french maid* de H. G. White & Cocomo así también otras realizadas por la empresa productora Underwood & Underwood.¹⁰ En el caso de *The french maid*, la historia fue retomada por el cine en el corto *How the cook made her mark* producido por la American Mutoscope Biograph Company en 1904.

En el número del 21 de mayo de 1904 del magazine *Caras y Caretas* se divulga una reconstrucción de la novela *Amalia* de José Mármol, publicada por primera vez en 1851. El relato es acompañado por dibujos y fotografías de los políticos de la época ya que la novela alude a esas circunstancias históricas. A su vez se realizaron fotografías que resumían los instantes decisivos de la novela. Esta misma elección de escenas se encuentra en la película muda que, diez años más tarde, realizó Enrique García Velloso. Es interesante observar la similitud entre la reconstrucción fotográfica y las escenas de este film silente. En ambos pastiches se puede observar una escenografía y un vestuario muy cuidados. Ya en 1936 Luis Moglia Barth rodó una segunda *Amalia*, esta vez sonora.

⁷ Inventado por el francés Jules Richard a comienzos del siglo XX.

⁸ Revista literaria que se publicó entre 1924 y 1927. Participaron de la misma Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Norah Lange, Raúl González Tuñón y Leopoldo Lugones, entre otros.

⁹ Theodor Adorno y Max Horkheimer describen con el nombre de Industria Cultural el momento en que el arte se introduce en el circuito de la mercancía y se asimila a la industria, convirtiéndose en un bien de consumo. En *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sur, 1971. Por su parte, Edgar Morin lo redefine como los dispositivos de intercambio cotidiano entre lo real y lo imaginario en *El espíritu del tiempo*.

¹⁰ Underwood & Underwood fue una compañía norteamericana que se especializó en la comercialización de vistas estereoscópicas entre 1882 hasta 1920 aproximadamente, momento en que continuó su labor como agencia de noticias.compraba y encargaba imágenes a fotógrafos de todo el mundo.

Al mismo tiempo se han hallado distintos avisos publicitarios que por su formato y con-tenido resultan verdaderas pequeñas fotonovelas. Es el caso de los avisos del dentífrico Colgate¹¹ y otros que dan origen a una narración con una moraleja en la cual las bondades del objeto se trasladan al sujeto. El objeto se convierte de este modo en fetiche para solucionar varias aristas en el camino a la felicidad.

4. Secuencialidad y Relato

*Debajo de la fotografía de un hombre, su historia
se encuentra enterrada bajo un manto de nieve.* ³
Siegfried Kracauer¹²

La fotonovela justamente trata de realizar un relato visual derritiendo cada capa de nieve con el objetivo de conformar una narración. Tal como indicara Jacques Derrida la fotografía propone varias historias posibles.¹³ Estos relatos visuales se desarrollaron en torno a configuraciones espaciales en el tiempo de la narración.

En una nota al pie del libro *Lo obvio y lo obtuso* Roland Barthes manifestaba: *Hay otras 'artes' que combinan el fotograma y la historia: son la fotonovela y el comic. Estoy convencido de que esas 'artes' nacidas en los bajos fondos de la gran cultura poseen una cualificación teórica y ponen en escena un nuevo significante (...)*¹⁴

En la fotonovela el significante surge entonces de la interacción texto/imagen. En esa interacción encontramos operaciones que se apoyan alternativamente en figuras retóricas como la metáfora, sustitución, hipérbole entre otras. Los textos operan de anclaje y de relevo de acuerdo a las necesidades de denotación y connotación del guion. También se pueden detectar continuidades y rupturas de estilemas entre las producciones, que luego se vuelven a apreciar en las hibridaciones de los distintos dispositivos. Se encuentran así grandes tópicos que ofician de paraguas para que luego sean tomados en cada producción con ingredientes propios. Estos son: melodrama y religión, melodrama y violencia, melodrama y pobreza, melodrama y diferencias de clases. El melodrama se convirtió entonces en una versión extática del mismo expresionismo.

Mijaíl Bajtín establecía que ninguna palabra-y ninguna foto/fotograma-están deshabitados ya que se encuentran teñidos de alguna connotación. En la unión *ver y leer*, los «fragmentos» se constituyeron en conformadores de mundos.¹⁵

¹¹ Revista *Damas y Damitas* del 16 de mayo de 1945, Revista *Para Ti* del año 1940 e *Idilio* del año 1958.

¹² Kracauer Siegfried, *La fotografía y otros ensayos*, Barcelona, Gedisa, 2008, p. 24.

¹³ En *Droits de regards* texto que acompaña las fotografías de Marie Françoise Plissart.

¹⁴ Barthes Roland, *op. cit.*, 1986, p. 66

¹⁵ Tal vez un ejemplo sea la película *Las playas de Agnès* en la que Agnès Varda (1928) crea claramente su mundo a través de un entramado que rinde tributo al parentesco recientemente expuesto entre distintos dispositivos visuales.

Gilles Deleuze en el libro *El pliegue* alude a esa rúbrica de Leibniz denominando uno de sus capítulos *La percepción en los pliegues*. En la fotonovela se transita por el pliegue que se crea entre foto y foto. Lo mismo sucede después en el cine cuando tiempo y movimiento se aúnan en la percepción del intersticio, del pasaje. Por ello, como indica el autor mencionado, el despliegue no es lo contrario al pliegue sino es el movimiento entre unos y otros. Es en el *entre* que aparece lo sensible y lo inteligible. A su vez, dentro del formato fotonovela se encuentra una perspectiva múltiple, un punto de vista sincrónico que luego se hallará en el cine. Además, ambos medios apelan a la función fática para mantener encendida la atención del receptor.

De acuerdo a Jean Louis Comolli se podría decir que hay fotonovela –y luego cine– cuando la sucesión de imágenes (pensadas para enhebrar una historia) se proyectan *sobre la pantalla mental del espectador*.¹⁶ Tanto la ilusión fotográfica como la cinematográfica fueron al encuentro del gusto por lo ilusorio pero encajaron al mismo tiempo dentro de lo que se buscaba en materia de percepción visual a través de la reproducción técnica. Existía de algún modo, una especie de acuerdo para integrar el artificio para que la ilusión pudiera tener lugar.

5. Fórmulas del pathos

Cada imagen de una fotonovela trataba de sujetar, agarrar al receptor con el objeto de crear una rapsodia de sensaciones que accionara sobre lo subjetivo y lo objetivo, lo interno y lo externo, lo sensible y lo inteligible al mismo tiempo. Se manifestaba en este sentido una retórica que tendía a hacer «ver y sentir». Por eso, el formato por entregas aumentaba el efecto de suspenso. Se apelaba también a la seducción, en tanto artificio con ingredientes dramáticos, en los que se hallaba el aparecer/desaparecer, tener fuerza de voluntad o carecer de ella, el pudor, el rechazo temporal, todo vehiculado por ceremonias, ritos y simulaciones. La seducción se convertía así en un trazo retórico hacia adentro de la fotonovela y hacia el receptor.

En este género, además, la toma delante de un espejo o de una tercera persona mirando a la pareja protagonista solían ser frecuentes. Este recurso absolutamente retórico tenía como objetivo involucrar al lector y autorizarlo en su carácter de voyeur. Un fotograma de la novela *Aventura en Buenos Aires* en el n° 61 de enero de 1950 incluye a un fotógrafo que presencia el accionar de la pareja protagonista. Justamente, a fines de los años '50 comienzan a visualizarse primeros planos de besos románticos que autorizan también a la figura del voyeur en instancias más íntimas.

A través de diferentes recursos teatrales (gestuales y escenográficos) quedaba configurado un valor intencionalmente comunicativo, artificial y construido para un fin ficcional. Los pensamientos-emociones que proponía la fotonovela cumplen con lo observado por Michel Foucault a propósito de las fotografías de Duane Michals *La*

¹⁶ Comolli Jean Louis, *op. cit.*, 2007, p. 293

*emoción es el movimiento que hace que el alma actúe y se propague espontáneamente de alma en alma.*¹⁷ Para que esto suceda, la puesta en escena debía conjugar, combinar cuerpos, luces, movimientos, es decir configurar un relato a través de las imágenes que luego el texto anudaba.

En la alternancia entre primeros planos y planos generales se encuentra lo que Pascal Bonitzer indica *Las emociones son planos, planos de intensidad*¹⁸ La elección del encuadre en ambos dispositivos conformaba una sintaxis que se asemeja a la escritura. Ambos medios desplegaron una estética de la pasión con puestas en escena de las que formaron parte la ambientación, el vestuario y la luminotecnia. Tomas con un efecto de contraluz, por ejemplo, sirvieron como portada o como momentos de enlace entre una fotografía y otra, entre un momento narrativo y otro. El plano y su contraplano aseguraban que la imaginación del receptor fuese satisfecha incrementando así el efecto de inmersión del receptor. La relación figura-fondo se convirtió también en un elemento indicador. Incluso resulta importante identificar el lugar y la forma en la que aparecía el texto (modalidad a veces heredada de la historieta).

En un parlamento de Hannah Shygulla en la película *Pasión* de Jean Luc Godard la actriz indica que todas las fotos son sentimentales. Es sobre esa característica que se apoyaba la fotonovela, que por otra parte, trabajó sobre matrices que se repetían como ser sencillas historias de amor con sus vicisitudes, (a partir de un largo regodeo en esta peripecia) su consumación o su frustración, siempre a través de una cierta desmesura.

En algunas fotonovelas se encuentra la utilización de la asociación del siglo XIX entre figura femenina apasionada e histeria, tomada ésta última como representación de la seducción, la actuación y el histrionismo. Aproximadamente desde 1860, la fotografía –considerada como un modo de representación objetivo y científico– era utilizada para detectar estos casos. Las fotografías tomadas por Paul Regnard a Agustine para describir su caso y publicadas bajo el título «Attitudes Passionnelles» en *Iconographie photographique de la Salpêtrière* en 1880 podrían ser fotogramas de una fotonovela que hablara sobre los sentimientos de un personaje. Lo mismo sucede al compararla secuencia de imágenes de la publicidad del aceite Bau.

Por otra parte, la fotonovela apareció en un momento en que la prensa y las revistas junto al cine se interrogaban sobre y, a su vez, esbozaban un nuevo modelo de mujer. En este dilema se pueden apreciar modalidades muy enraizadas en el modelo anterior pero, también, el resultado de nuevas complejidades en virtud de que se incorporaban los sentimientos y los deseos inconscientes. Beatriz Sarlo¹⁹ considera que las mujeres que consumían novelas o fotonovelas por entregas sufrían de una especie

¹⁷ Foucault Michel, prefacio del catálogo de la retrospectiva de Duane Michals en el Museo de Arte Moderno de la Ville de Paris en 1982.

¹⁸ En Bellour Raymond, «El despliegue de las emociones» en Yoel Gerardo, Figliola Alejandra (comp), *Bordes y texturas*, Buenos Aires, Imago Mundi, Universidad Nacional General Sarmiento, 2010, p. 101.

¹⁹ Sarlo Beatriz, *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Norma, 2004, p. 38

de bovarismo (en tanto insatisfacción y puesta en el afuera-temporal, espacial, social-de una posible felicidad). Las distintas y complejas capas y pliegues de sentido que aparecen en la novela de Gustave Flaubert y en las diversas versiones cinematográficas (la primera en 1933 dirigida por Jean Renoir) solían aparecer también en las fotonovelas. Lo cierto es que ambos dispositivos se hicieron cargo de interrogaciones acerca del rol femenino, su papel en la familia y sobre ésta en general. Resulta interesante, además, detenerse en la asociación de la figura femenina con la cultura de masas (que apareció desde fines del siglo XIX) y que relacionaba a la mujer con la naturaleza al igual que lo hacía con el gusto por la producción masiva de contenidos. Por ende hubo, tal como lo distingue Andreas Huyssen, una alianza entre modernidad, cultura de masas y figura femenina.²⁰

La fotonovela se convirtió entonces en una forma de enunciación en la que habitaban aspectos de legitimación del ideario existente pero, a su vez, de proposición y modificación. Ante una lectura atenta, esta yuxtaposición de enunciados aporta un panorama sobre el universo femenino de esos años. Se parte entonces de la premisa que las condiciones histórico-culturales de una época y sus modos de representación están absolutamente vinculados a las formas en que los individuos se piensan a sí mismos y al modo en que se relacionan con el mundo. En este caso, la fotonovela apeló, además, a una sensibilidad romántica expandida mediante la solidaridad entre texto e imagen. Aparecía así un proceso de subjetivación de una realidad que contenía pares binarios sobre la figura femenina. Por un lado, los modelos morales y las obligaciones sociales que la época le imponía y, por otro, sus pasiones en las que se exponía una interioridad colmada de temas íntimos y de contradicciones entre uno y otro. Estos análisis se desprenden también del gesto, del movimiento y de la colocación del cuerpo. Los gestos se convirtieron pues en signos anafóricos que señalaron una intención de sentido en la lectura del significado global. Así, en la estética expresionista ya mencionada, los gestos faciales y corporales resultaron una estrategia que traducía algunas modalidades del discurso (orden, duda, ruego, flirteo, entre otras). A propósito, resulta interesante detenerse en que la unidad mínima del código gestual (que correspondería al fonema del lenguaje verbal) recibe el nombre de ciné (kine) o cinema (kinema). Ciné es entonces un movimiento corporal mínimo y perceptible. El gesto, además, necesita de un fondo sobre el cual poder desplegarse. El cuerpo se constituye así en materia significante.

Eliseo Verón ha explicitado que existen diferentes contratos de lectura según el medio. Así, las revistas que apuntan al público femenino corresponden, desde sus inicios, a un contrato pedagógico. Entonces, a partir de nuevas configuraciones del campo cultural²¹, la fotonovela se originó a través del nacimiento de editoriales que manifestaron nuevos enfoques, producto de cierta profesionalización de la escritura y,

²⁰ Desarrollado en el capítulo «La cultura de masas como mujer: lo otro del modernismo» en *Después de la gran división*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002

²¹ Concepto que proviene de Bourdieu Pierre, *Campo de poder, campo intelectual - Itinerario de un concepto*, Buenos Aires, Editorial Montessor, 2002.

también, de los hábitos fotográficos. Sin embargo, no todas las fotonovelas publicadas en revistas argentinas eran de producción nacional. Algunas eran importadas de otros países latinoamericanos (México y Brasil fueron países de intensa realización) y otras provenían de Italia, país en el cual esta modalidad surgió con intensidad en el año 1947.

En la Argentina, ese mismo año, Cesar Civita funda la editorial Abril y un año después publica la revista *Idilio*. Para esta revista, y más tarde para *Nocturno* (1950) de la misma editorial, se crearon equipos de producción propios, en las que aparecían actrices y actores que luego se destacarían en cine y en televisión. En todas se puede apreciar una puesta en escena tendiente a impulsar una connotación que no siempre es explicitada por el texto.

En la fotonovela por entregas, *Cadenas* de 1949, aparece el dilema de la vida profesional versus la vida privada. La protagonista es una pianista. No es habitual que la mujer tenga una profesión en las fotonovelas, sin embargo, se ha encontrado en *Viboras y corazones* del 9 de agosto de 1955 a una médica y en *El dolor y la esperanza* del 18 de agosto de 1959 una enfermera.

Otra dupla clásica que se podía apreciar en sus páginas era el conflicto entre el hombre perteneciente a la aristocracia urbana y su romance con una muchacha originaria de un pueblo y otra clase social. *Cadenas* es el resultado de una producción esmerada con encuadres amplios para mostrar el entorno (buenas tomas en el hipódromo) y también primeros planos.

En el nº 514 del 18 de noviembre de 1958 ya aparecen dos fotonovelas en cada ejemplar (en los primeros años había una fotonovela y otra dibujada). En *La ruta del destino* el melodrama indica amores encontrados, un compromiso no muy feliz ya que ambos protagonistas no están del todo enamorados. La tercera en cuestión es una mujer que ha perdido a su hijo en un accidente de tránsito perpetrado por el protagonista. El dueño de la empresa de transporte quiere que el protagonista se case con su hija. Sin embargo, él siente sentimientos muy profundos hacia la madre del niño accidentado, que además es socia de la hija mencionada. Ambas tienen un taller de costura que era, por otra parte, una actividad socialmente aceptada para una mujer. En este caso, la fotonovela transcurre dentro de una clase media y en la siguiente, *El reformado*, se aprecia una historia de una clase media baja. Primeros planos de una pelea entre dos hombres, cuchillo mediante, dan fin a esta novela por entregas. Esta producción se inserta en un tema tratado en cuentos escritos por separado, pero también en colaboración por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares: el de los malevos y cuchilleros. En este ejemplar se encuentran dos novelas más, ambas de origen italiano.

El nº 796 del 14 de abril de 1964 está atravesado por temas médicos y la aparición de sombras del pasado. *Pasado de sombra* utiliza un leve accidente urbano para que la protagonista se dé cuenta de que está enamorada del accidentado. Es interesante que en los títulos se agradezcan dos locaciones.

En *El pico del ángel* un cirujano es compelido a operar a un niño que resulta ser el hijo desconocido de su esposa. Una toma cenital de la sala de operaciones produce

un efecto misterioso y primerísimos primeros planos sobre el rostro del cirujano resultan una verdadera indagación psicológica y muestran su conflicto interior.

El beso robado, fotonovela italiana habla de la desdicha de una mujer que se ha casado con el hermano de su amor, pensando que éste estaba muerto. Clásico tema de dos hombres que aman a la misma mujer, todo mediado por abrigos de visión.

En todos los casos se ha encontrado una suerte de tipificación de personajes y temáticas centradas en intensas peripecias enmarcadas en una retórica del exceso. Pares binarios de todo tipo resultaban centrales en su sintaxis. A partir de la fragmentación hicieron surgir continuidades que albergaron nuevos conceptos en torno a la imagen de la mujer, sus cambios, los roles dentro de la familia y la vida *moderna* en general, todos temas que conmovían por estar sujetos a transformaciones. Se puede apreciar así un circuito que comienza con un relato apegado a un cierto Real seguido por la creación de un Imaginario que debía crear, al aparecer la palabra Fin, un nuevo Real. Así las peripecias en torno a búsqueda de la felicidad constituyeron un motor narrativo.

Esta revista fue pionera además en incluir en sus páginas un consultorio psicológico de interpretación de sueños (1948-1951) con fotomontajes de Grete Stern ilustrando cada sueño e interpretaciones de Gino Germani y Enrique Butelman bajo el seudónimo de Profesor Richard Rest. En números posteriores a 1951 se puede apreciar la sección *Los astros y Ud* (muy común en las revistas femeninas) y *Secreteando* con cartas de lectoras y sus respuestas.

6. Interacciones

En el n° 33 de julio de 1949 la fotonovela de producción nacional *Estrella de circo* muestra las desavenencias de una familia (rivalidades, secretos inconfesados y otros ingredientes), temática similar a la de la película *La cabalgata del circo* del director Mario Soffici con Libertad Lamarque, Eva Duarte de Perón y Hugo del Carril en su elenco.

En todas las fotonovelas analizadas de la revista mencionada y en muchas otras aparece, además del nombre del reparto y del fotógrafo, el nombre del director, del productor y del guionista. En algunas se incluye la mención de haber sido realizada en algún estudio cinematográfico como, en 1960, la productora *Astrum*. Especifican incluso la marca del maquillaje utilizado (en su mayoría Max Factor). Además, desde el primer número hasta el último se encuentra un alto caudal de notas sobre cine nacional e internacional. En el número del 11 de febrero de 1958 se ha hallado el resultado del concurso *Idilio de oro* en el que se preguntaba sobre la mejor pareja romántica. Ganaron en esta ocasión Elsa Daniel y Lautaro Murúa (argentinos) mientras que Ingrid Bergman y Yul Brinner salieron segundos con aproximadamente 11.000 votos de diferencia.

La revista *Cinemisterio* de la misma editorial Abril comienza a circular en 1950. En la misma se ha encontrado una fotonovela denominada *Arizona Kid*, proveniente de Italia, que perfila el nacimiento del posterior formato cinematográfico de los spaghetti western.

En la revista chilena *Romance* de octubre de 1965 la estética de algunas imágenes resulta un pastiche de las películas de Carl Dreyer mientras narraba las penurias de una mujer atropellada en la vía pública.

Tanto en las fotonovelas como en el cine se podía apreciar una intención connotativa al impulsar peinados, maquillaje y vestuarios novedosos más allá de su dedicación a la educación sentimental. Lo mismo sucedía con la decoración. En *Una chica de New York* la protagonista está casada con un exitoso arquitecto y se puede observar claramente en varios cuadritos el sillón BKF creado en 1939 por tres arquitectos argentinos y que fuera considerado como uno de los cien mejores diseños por el MOMA en 1958. Estos dispositivos estaban destinados entonces a aportar una idea de modernidad.

En el ejemplar del 20 de noviembre de 1954 de la revista *Cine* se hallan, en formato fotonovela, sinopsis de películas con Tyrone Power, Piper Laurie, Kirk Douglas, Danny Robin y otros, todas provenientes de la industria del cine. Lo mismo en el ejemplar de *Idilio* del 14 de abril de 1959 donde se mostraba en 10 fotogramas la película *La Hoguera* con Gerard Philipe. Este tipo de publicaciones recibió el nombre de cinovelas. En todas estas revistas había secciones donde se hablaba de los «Amores célebres» del mundo del espectáculo.

7. Finalmente

*¿Qué sucede cuando el espectador de una película se ve confrontado con una fotografía? (...)
Al crear otra distancia, otro tiempo, la foto me permite reflexionar sobre el cine.*⁴

Raymond Bellour²²

Tanto la fotografía (en este caso a través de las fotonovelas) como el cine, como advenimiento moderno de técnicas de reproducción, se acercaron a lo que Guy Debord denominó «una inmensa acumulación de espectáculos» donde lo que es experimentado directamente es pasible de ser representado. Es decir, la relación social entre las personas es mediatizada por las imágenes.²³ Ambos dispositivos se hicieron cargo entonces de necesidades, deseos y fantasías (tanto comerciales como de imaginarios individuales y colectivos) que le otorgaron una función social a los aparatos y técnicas

²² En Mulvey Laura, Nueva mirada al espectador reflexivo: el paso del tiempo en la imagen fija y animada en Green David (comp), *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 129

²³ Debord Guy, *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La Marca, 1995, p. 10

en cuestión. Precisamente, los dos crearon un *ethos* que organizaba las emociones de acuerdo a un imaginario configurado por los elementos mencionados.

Se debe considerar además que el proceso de recepción se encontraba estrechamente relacionado a las condiciones estéticas de posibilidad de los medios involucrados en este análisis. En este sentido el encabalgamiento de temáticas similares tanto en la fotonovela como en el cine manifiesta una cierta estética de la redundancia. Los dos medios forjaron un denominador de reconocimiento identitario cultural tanto para las personas que habitaban en zonas urbanas como rurales convirtiéndose de algún modo en *dispositivos catárticos*²⁴ de una creciente modernidad que conllevaba una cierta perplejidad.

Las fotonovelas y las películas sembraron, en los años analizados, una demanda que fue cosechada y retroalimentada por ambos. Así desde el instante o desde la duración estos dispositivos posibilitaron una pensatividad y una configuración simbólica.

8. Referencias bibliográficas

- BAJAC Quentin: *The age of distraction: photography and film*, Essays MOMA, <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Bajac.pdf> (16. 07. 2017)
- BARBERO MARTÍN Jesús (1991): *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BARTHES Roland (1989): *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós.
- BARTHES Roland (1986): *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- BAUDRILLARD Jean (1981): *De la seducción*, Madrid, Cátedra.
- BELLOUR Raymond (2009): *Entre Imágenes, foto, cine, video*, Buenos Aires, Ediciones Colihue.
- BELLOUR Raymond (2010): El despliegue de las emociones y Daniel Stern y el plano en Yoel Gerardo, Figliola Alejandra (Eds.), *Bordes y texturas*, Buenos Aires, Imago Mundi, Universidad Nacional General Sarmiento.
- CADAVA Eduardo (2014): *Trazos de luz*, Buenos Aires, Palinodia.
- COMOLLI Jean Louis (2007): *Ver y poder*, Buenos Aires, Nueva Librería.
- COMOLLI Jean Louis (2010): Máquinas de lo visible en Yoel Gerardo, Figliola Alejandra (Eds.), *Bordes y texturas*, Buenos Aires, Imago Mundi, Universidad Nacional General Sarmiento.
- CUARTEROLO Andrea (2012): *De la foto al fotograma*, Montevideo, Centro de Fotografía.
- DIDI HUBERMAN Georges (2007): *La invención de la histeria*, Madrid, Arte Cátedra.
- GUBERN Roman (2003): *Del bisonte a la realidad virtual*, Barcelona, Anagrama.
- HUYSEN Andreas (2002): *Después de la gran división*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- KRISTEVA Julia (2001): *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos, 2001.
- LABORANTI María Inés (2012): *El folletín y sus destinos*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- LE BRETON David (2009): *Las pasiones ordinarias*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- MONSIVAIS Carlos (2006): Se sufre porque se aprende en Dussel Ines, Gutierrez Daniela (Eds.), *Educación la mirada*, Buenos Aires, Manantial.

²⁴ Barbero Martín Jesús, *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, Gustavo Gili, 1991, p. 129

- MULVEY Laura (2007): Nueva mirada al espectador reflexivo: el paso del tiempo en la imagen fija y animada en GREEN David (comp), *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Barcelona, Gustavo Gili.
- NIEDERMAIER Alejandra (2012): Fusión de instantes en Niedermaier Alejandra (ed.), *Alquimia de Lenguajes: alfabetización, enunciación y comunicación*, Cuaderno n° 39, Buenos Aires, Universidad de Palermo.
- NIEDERMAIER Alejandra (2017): Introducción en Aranda Gonzalo, Niedermaier Alejandra (Eds.), *Componentes del diseño audiovisual experimental*, Cuaderno n°66, Buenos Aires, Universidad de Palermo.
- OUBIÑA David (2009): *Una juguetería filosófica*, Buenos Aires, Manantial, 2009.
- PELLERIN Denis (1995): *La Photographie Stéréoscopique sous le Second Empire*. Paris, Bibliothèque Nationale de France.
- SARLO Beatriz (2004): *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Norma.
- SCARZANELLA Eugenia (2009): Mujeres y producción, consumo cultural en la Argentina peronista: las revistas de la editorial Abril en *Anuario Hojas de Warmi*, Universidad de Barcelona.
- SOUGEZ Marie Loup (ed.) (2007): *Historia general de la fotografía*, Madrid, Arte Cátedra.

EL CINE COMO REFUGIO

Wilson Orozco

Universidad de Antioquia
wilson.orozco@udea.edu.co

Resumen:

El cine tiene diversas funciones: desde el simple entretenimiento hasta el aprendizaje. O excusa para la alienación y el refugio. Así que el presente análisis prestará especial atención a aquellos personajes que ven cine, tratará de entender por qué lo hacen, y por qué -a modo de puesta en abismo- ven lo que ven; para, finalmente, descubrir cuál es la función del cine en sus vidas. Se hará un somero recorrido por películas como *The Purple Rose of Cairo* (Allen, 1985), *Play it again, Sam* (1972), *The Dreamers* (Bertolucci, 2003), *Au revoir les enfants* (Malle, 1987) y *Brute Force* (Dassin, 1947). Aunque, un caso especial, será el de Travis de *Taxi Driver* (Scorsese, 1976) quien, al no poder dormir, recurre a películas porno ya que es del único cine que entiende, según él.

Palabras clave: cine, refugio, puesta en abismo, cinefilia, *Taxi Driver*.

Diversas son las ocasiones en las cuales los personajes fílmicos van precisamente al cine, casi siempre a modo de puesta en abismo, es decir, la inclusión de la película que ven casi nunca es al azar: Paterson y su pareja, en la reciente película de Jim Jarmusch, y titulada justamente *Paterson* (2016), van al cine una vez les ingresa un dinero extra.



Paterson (2016) de Jim Jarmusch

Los personajes de la película que ven, *Island of lost souls* (Kenton, 1932), son parecidos a ellos, mucho más la mujer, ello incluso es afirmado por el propio Pater-son. Por otra parte, tenemos también a los cinéfilos consumados. Como Cecilia, en *The Purple Rose of Cairo* de Woody Allen (1985):



The Purple Rose of Cairo (1985) de Woody Allen

quien se refugia constantemente en un teatro durante la Gran Depresión norteamericana de los años veinte para, cual *Madame Bovary*, vivir la emocionante existencia de aquellos a quienes observa en la pantalla. Y, precisamente, otro personaje de Allen, perdido en el cine y en sus fantasías, será Allan Felix en *Play it again, Sam* (1972),



Play it again, Sam (1972) de Woody Allen

y quien utiliza el cine y los consejos de Humphrey Bogart para conquistar a la mujer de sus sueños. En este mismo sentido de cinefilia desmesurada, Mathew en *The Dreamers* (Bertolucci, 2003) moldeará sus actuaciones de acuerdo con su obsesiva e intensa cinefilia.



The Dreamers (2003) de Bernardo Bertolucci

Pero no solo los cinéfilos gozan de los poderes transformadores del cine. Otros personajes también verán en este la posibilidad de escape a la gris vida escolar como en *Au revoir les enfants* (Malle, 1987):



Au revoir les enfants de Louis Malle (1987)

donde tanto niños como maestros reirán con las ocurrencias de Chaplin. En este mismo sentido, los presos de la película *Brute Force* (Dassin, 1947)



Brute Force (1947) de Jules Dassin

reirán con las vicisitudes de una pareja de recién casados y que aparecen en la película *The Egg and I* (Erskine, 1947). Así que el cine bien puede servir para huir del triste encerramiento carcelario. Y ya que hemos hablado de niños y de encerramiento, bien podemos recordar también a las niñas de *El espíritu de la colmena* (Erice, 1973):



El espíritu de la colmena (1973) de Víctor Erice

a quienes observamos hipnotizadas gracias a la película *Frankenstein* (Whale, 1931) que una compañía de cine itinerante presenta en su aislado pueblo. Esas primeras escenas donde podemos observar también las caras de los absortos habitantes son realmente una oda al cine.

Sin embargo, y para finalizar este corto y escaso recorrido, hay una película especialmente interesante ya que el personaje principal en cuestión, no es realmente un cinéfilo consumado; es más, ni siquiera es un consumidor de aquella cultura de la gente bien pensante. Aunque eso sí, es un gran observador en todos los sentidos, tanto de la ciudad de Nueva York como de las películas porno que consume dado su pertinaz insomnio. En todo caso, su capacidad de observación es pues reconocida por él mismo:



Taxi Driver (1976) de Martin Scorsese

La película, por supuesto, es *Taxi Driver* (Scorsese, 1976). Film especialmente particular por el carácter marginal de Travis Bickle, y por los efectos curativos que él ve en ese cine porno que observa; además de que, a través de este, intenta huir de su aislamiento y soledad al buscar cualquier contacto humano. Así que este tipo de cine irá muy en consonancia con su marginalidad.

Pero para empezar en forma, habría que decir primero que todo, que la característica de Martin Scorsese, su director, es su cinefilia manifestada en algunos de sus personajes, como por ejemplo, la de aquellos de *Mean Streets* (1973), cuyos persona-

jes, a pesar de su rudeza, solo piensan al instante en ir a cine una vez logran conseguir algo de dinero:



Mean Streets (1973) de Martin Scorsese

Y una de las películas que ven precisamente es *The Searchers* (Ford, 1956) y a propósito de esta, es poderosa y recurrente también su vinculación con *Taxi Driver* nuestra película en cuestión.

Porque el primer fotograma de esta, por ejemplo, nos presenta el taxi que será luego índice recurrente en el relato:



Taxi Driver (1976) de Martin Scorsese

Como si fuera toda una máquina nocturna, funcionando como el reemplazo del caballo de Travis Bickle, esa especie de vaquero urbano. El taxi aquí es posibilidad también para engañar el insomnio y hallar algo de refugio a la hostil ciudad. Y, sobre todo, gracias al parabrisas del taxi, Travis podrá observar como si fuera una pantalla cinematográfica la ciudad y sus habitantes, especialmente a aquellos que odia y despersonaliza en su deambular. Una ciudad que desea pues sea algún día lavada, al modo bíblico, gracias a un pequeño diluvio. Mientras Travis nos comparte sus particulares reflexiones y delirios, observaremos también a través de sus recorridos el cartel de una de las películas que se presentan en ese momento en Nueva York



Taxi Driver (1976) de Martin Scorsese

y que anuncia, a modo de índice embrionario, y a la vez de puesta en abismo, la masacre vengativa que cometerá el propio Travis hacia el final.

Y si el cine porno lo ha utilizado para refugiarse de un mundo hostil, su taxi funcionará también como una extensión de ese otro espacio íntimo que es para él la oscura sala de cine. Porque es en el taxi, entre otras, donde observará e interactuará por igual, gracias a su espejo retrovisor, con los más extraños personajes, así como con las dos mujeres claves en el relato: con la angelical Betsy y con la prostituida Iris:



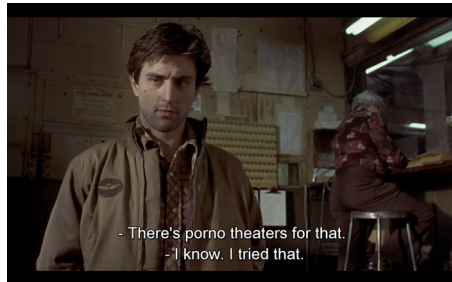
Taxi Driver (1976) de Martin Scorsese

Así que para retomar de nuevo el inicio de la película, es justo después de esa primera presentación del taxi aludida antes que observaremos a su operador, o mejor, a los intensos ojos de este:



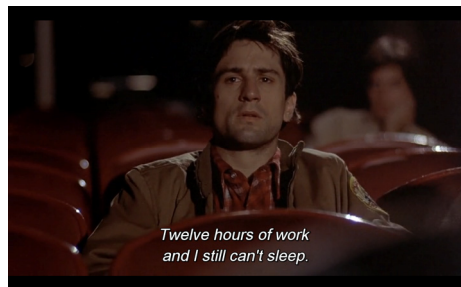
Taxi Driver (1976) de Martin Scorsese

Unos ojos cansados, pero a la vez intensos, de este excombatiente de Vietnam que sufre lo que ahora se conoce como stress postraumático. “No puedo dormir en las noches”, así le informa al entrevistador que estudia su hoja de vida, para ser reclutado como uno de los tantos anónimos taxistas de la ciudad de Nueva York, y para así ahuyentar su pertinaz insomnio. De inmediato, el entrevistador le aconseja las salas porno, pero Travis ya lo ha intentado sin, al parecer, ninguna suerte:



Taxi Driver (1976) de Martin Scorsese

Cine del que luego informará es el único que está a su alcance lo que señala aún más su marginalidad. Y de nuevo, esa mirada perdida es del todo parecida a aquella cuando lo observaremos ya en efecto observando una de esas películas:



Taxi Driver (1976) de Martin Scorsese

así que el que no puede dormir busca precisamente la oscuridad y el abrigo de la sala de cine. Como si fuera un desolado niño que busca comodidad y refugio. Y esa observación que hacemos de Travis, mientras él a su vez observa la película, ya ha estado precedida por la contextualización de las sórdidas salas de cine porno de Nueva York. Se dirige allí mientras bebe alcohol compulsivamente (como en otras ocasiones también tomará pastillas)



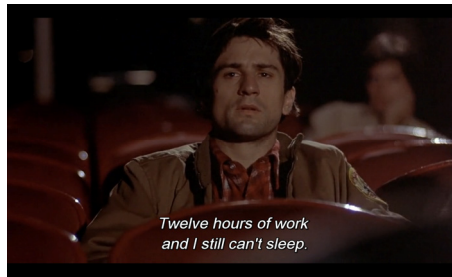
Taxi Driver (1976) de Martin Scorsese

Una vez ha ingresado allí, intentará conversar con la mujer que atiende la sala de cine, con esa sugerente copia de la Venus de Milo al lado:



Taxi Driver (1976) de Martin Scorsese

Travis intenta tener contacto con esta mujer que se percibe tensa, con prejuicios hacia él, vinculándolo con seguridad a los extraños personajes que frecuentan este lugar y que pueblan la ciudad de Nueva York. Su malestar es tal, que termina gritando el nombre del gerente para que la proteja. Así que un rechazado Travis se retira mejor a ver su película porno, terminando una vez más solo.



Taxi Driver (1976) de Martin Scorsese

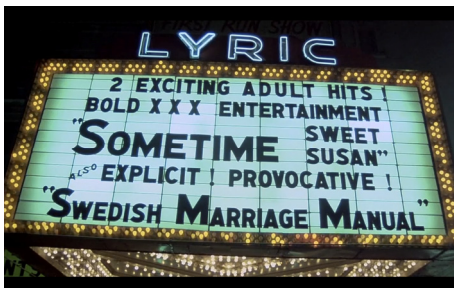
E igualmente junto a Travis, observaremos a otros espectadores, tal vez a otros solitarios outsiders como él.

Y como nuestro taxista siempre estará cambiando a una persona por otra, luego se enamorará platónicamente de una angelical mujer que ve en la calle. Su nombre es Betsy, y trabaja para la campaña presidencial del senador Charles Palantine. Se acercará a ella, sin mucha reflexión, como lo hizo con la empleada del cine. Finalmente logra que Betsy acepte tomar un café con él y allí le hace la propuesta de ir al cine.



Taxi Driver (1976) de Martin Scorsese

Todo muy bien hasta ahí, es decir, asistimos a los rituales de siempre y que, según Coetzee, hacen siempre la vida más fácil, llevadera. Días más tarde, Betsy acepta la propuesta, el punto desconcertante, sin embargo, es que Travis la invita a ver justamente una de sus películas porno.



Taxi Driver (1976) de Martin Scorsese

Por supuesto, esta pura y angelical mujer la etiquetará de “sucia”, palabra nada extraña en este relato donde constantemente se está haciendo referencia a la limpieza, sobre todo a la mal llamada “limpieza social”:



Taxi Driver (1976) de Martin Scorsese

Travis intenta tranquilizarla al informarle que muchas parejas van allí. Ella pregunta que si está seguro, y él se reafirma en su gusto por ellas:



Taxi Driver (1976) de Martin Scorsese

Pero las imágenes de espermatozoides y óvulos, junto con una orgía, son repugnantes para ella:



Taxi Driver (1976) de Martin Scorsese

mientras Travis sigue igual de absorto con su película como siempre lo hemos visto. Betsy termina por salir despavorida –sintiéndose agredida por la invitación–, que ella entiende como una vulgar insinuación para tener sexo. Así que el cine que tanto le ha servido a Travis como posibilidad de refugio y de contacto humano, ahora es solo una triste oportunidad para el fracaso y para la intensificación de su soledad. Y una vez más, con esta invitación, el alienado Travis manifiesta una desconexión más con el mundo, al desconocer sus códigos, sus maneras y rituales.

Aunque hay que decir también que la pantalla del cine no ha sido la única compañía de Travis: también lo ha sido la televisiva. En ella observará, por ejemplo, a Chales Palantine canalizando su frustración por el fracaso con Betsy, y de paso intensificando su odio por el mundo:



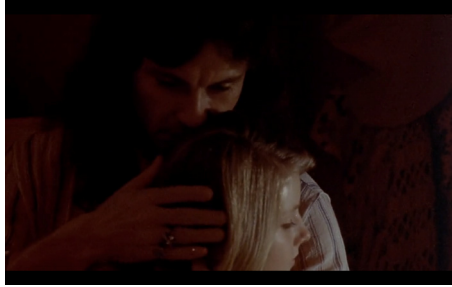
Taxi Driver (1976) de Martin Scorsese

O también observará impávido a una pareja bailando:



Taxi Driver (1976) de Martin Scorsese

Lo que resulta aún más cruel cuando posteriormente veamos a otra pareja, esta vez perteneciente al relato, bailando de igual manera: serán ellos Iris y Sport, es decir, la niña prostituida y su abusador:



Taxi Driver (1976) de Martin Scorsese

Finalmente observará lo que parece ser una telenovela, viendo en la pantalla manifestaciones de amor de las que precisamente carece en su solitaria vida. Así que su frustración y su creciente sicosis lo llevarán a destruir el televisor, suceso que es por cierto un índice embrionario de la destrucción que se avecina:



Taxi Driver (1976) de Martin Scorsese

Su decisión pues parece tomada: asesinar a esa suerte de figura paternal que es Charles Palantine y que está relacionada con Betsy. Una vez decantado por tal opción, lo observaremos por última vez de nuevo en la sala de cine porno, ya con una actitud diferente, es decir, más agresiva, y como si estuviera ejecutando ya la masacre:



Taxi Driver (1976) de Martin Scorsese

Disparando a los cuerpos desnudos del porno, a los que detesta, pero los cuales, a su vez, también le atraen. Es decir, en la línea de su característica principal y es la de sentirse atraído a la vez que asqueado por lo que ve. No en vano Betsy lo ha definido como una “walking contradiction”, recurriendo a la letra de una canción de moda.

Posteriormente, al no lograr asesinar a Palantine, se dirige adonde está siendo prostituida Iris, intentando a su vez convertirse en su “rescatador”: así, Travis la emprenderá asesinando a los que regentan el prostíbulo, dirigiendo su rabia especialmente contra Sport, aquel que posee esa pinta de indígena norteamericano, lo que casa muy bien con el odio racial de Travis como vaquero urbano: porque tanto los indígenas como los negros son los malos en su maniquea mente. Durante todo el relato ha lanzado insultos y miradas de odio, sobre todo a los negros, incluso ha matado a uno de ellos:



Taxi Driver (1976) de Martin Scorsese

Y no es casual, pues, que esta película haya sido etiquetada como extremadamente violenta ayer y hoy, y como icono de la paranoia y la frustración de los años setenta. Paradójicamente, con la masacre del final, Travis se convertirá en un salvador, pasando de un don Nadie a héroe mediático. Y todo ello por devolver a la perdida y prostituida Iris a sus padres. Y eso lo sabremos gracias a los recortes que él orgullosamente ha coleccionado y pegado de las paredes de su cuarto:



Taxi Driver (1976) de Martin Scorsese

En uno de ellos observaremos cómo los padres de Iris observan a su vez las noticias del suceso en la pantalla del ubicuo televisor, así como acostumbra Travis.

Y esa imagen de los padres de Iris recuerda esa otra imagen de una tarjeta que este le envía a sus propios padres:



Taxi Driver (1976) de Martin Scorsese

Tarjeta que, junto con otras cartas, solo poseen mentiras: allí Travis da cuenta de un trabajo como agente secreto que no posee, y de que tiene una novia que se llama Betsy, esa misma que lo ha rechazado desde un principio.

Y curiosamente vemos aquí cómo los destinos de Iris y de Travis se juntan en su carácter de orfandad. Y se entiende particularmente ese actuar infantil de Travis, al buscar en las pantallas lo que no puede solucionar en el mundo real. Porque si bien el cine puede ser un excelente remedio para la soledad y para huir de la hostilidad del mundo, aquí se convierte más bien en evitación, tanta que este taxista termina alejado del todo de las coordenadas de la sensatez.

Referencias

- Au revoir les enfants*, Louis Malle. France: MK2 Diffusion, 1987.
Brute Force, Jules Dassin. Estados Unidos: Universal Pictures Distributors Corporation of America, 1947.
El espíritu de la colmena, Víctor Erice. España: Elías Querejeta P. C., 1973
Frankenstein, James Whale. Estados Unidos: Universal Pictures, 1931.
Island of Lost Souls, Erle Kenton. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1932.
La maman et la putain, Jean Eustache. Francia: Elite Films, 1973.
Mean Streets, Martin Scorsese. Estados Unidos: Warner Bros, 1973.
Paterson, Jim Jarmusch. Estados Unidos: Amazon Studios, 2016.
Play it again, Sam, Woody Allen. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1972.
Taxi Driver, Martin Scorsese. Estados Unidos: Columbia Pictures Corporation, 1976.
The Dreamers, Bernardo Bertolucci. Francia: TFM Distribution, 2003.
The Egg and I, Chester Erskine. Estados Unidos: Universal Pictures, 1947.
The Purple Rose of Cairo, Woody Allen. Estados Unidos: Orion Pictures, 1985.
The Searchers, John Ford. Estados Unidos: Warner Bros, 1956.

ELOGIO DEL ESPACIO

Amaya Ortiz de Zárate Aguirrebeña

Universidad Complutense, Madrid
ortizdezarateamaya@gmail.com
617392129

Resumen

A través del análisis del film *Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera* (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003 Kim Ki-duk) se intentará abordar la potencia narrativa de la imagen cinematográfica, análoga a la onírica, para construir un espacio narrativo situado más allá de las oposiciones conceptuales tejidas por la red del lenguaje.

Un espacio circular en cuyo vórtice se sitúa la muerte, la ausencia de forma, una mujer sin nombre ni rostro.

La caída de la mujer, desvelada sólo al hijo, origina el movimiento en espiral del relato, a partir del centro vacío del que se aleja y al que regresa.

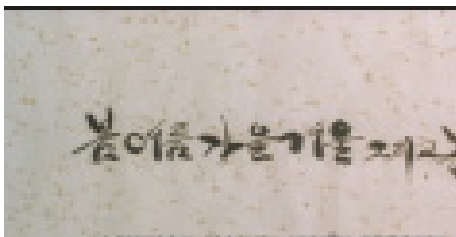
El movimiento, como en los sueños, es construido por el paso de una secuencia a la siguiente. Y especialmente por el transcurso de las estaciones.

Por último, lo femenino se revela por esa naturaleza que todo lo permea; por la belleza.

Palabras clave: *Primavera, Verano, Otoño, Invierno... y Primavera*, Kim Ki-duk, Espacio narrativo, Tiempo narrativo, lenguaje onírico.

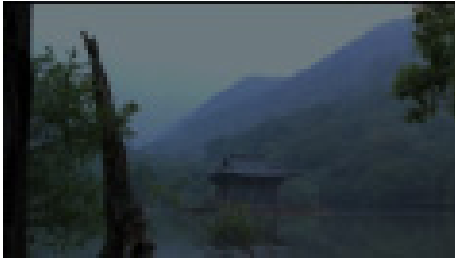
Primavera, Verano...

Primavera, Verano, Otoño, Invierno... y Primavera, de Kim Ki-duk (2003) comienza como los sueños: situando la acción en un lugar espacial.



00-01-09-337

Las hojas de la puerta se abren a un espacio circular, un lago en el que flota un templo. El templo ocupa el centro del espacio de las apariencias, en el que todo se desdobra en su contrario.



00-01-35-175



00-01-38-277

El encuadre subraya la presencia de un árbol de 300 años: el ritmo del tiempo que marca, no es humano.



Para muchas tradiciones, como la céltica, o la bíblica, el árbol es sagrado. En el budismo, según la leyenda, Siddharta Gautama alcanzó la iluminación meditando bajo un árbol Bodhi (una higuera).

El árbol se convirtió en lugar de peregrinación y a su lado se construyó un monasterio (Bodhi-Manda Vijara).

El templo prolongaría, por tanto, el primer espacio sagrado erigido por el árbol.

Sueño

Sabemos por Freud (*La Interpretación de los Sueños*, 1900) que en la construcción del contenido manifiesto del sueño destaca la importancia de dos operaciones simbólicas: Condensación y Desplazamiento.

En su *Curso de lingüística general* de 1916, Saussure habló de dos relaciones contrapuestas: paradigmáticas y sintagmáticas, como reguladoras del uso de la estructura del lenguaje.

Debemos a Jakobson 40 años después (en *Fundamentals of Language, 1956*) la observación de que estos dos ejes entrecruzados, Concurrencia y Concatenación, corresponden a la Metáfora y la Metonimia: las operaciones clásicas del lenguaje figurado y la retórica.

Lacan, por su parte, incorporó la aportación lingüística al psicoanálisis anotando que las operaciones de condensación corresponden al eje de la concurrencia metafórica y los desplazamientos metonímicos al eje de la concatenación.

Nada a extrañar, ya que se trata de las dos leyes asociativas que Platón (Sócrates) denominó **Semejanza y Contigüidad**.

Aristóteles añadió la **oposición**, que Jakobson incluirá como un caso *negativo* de **semejanza** (la diferencia).

Por su parte, Freud incluye la **inversión** como un caso habitual de **desplazamiento**.

Tiempo

¿Hasta qué punto el lenguaje cinematográfico opera con leyes asociativas equivalentes a las del lenguaje y el sueño?

Consideremos que la estructura fundamental es un sistema cruzado de dos ejes, espacial y temporal.

La localización del Espacio podría ser, como en el sueño, el punto de anclaje del Tiempo narrativo. Implica la existencia de un punto de vista subjetivo, presupone un Sujeto.

A partir de ahí, la narración secuencial en imágenes determina la proyección del significado en el eje horizontal, longitudinal.

La coordenada temporal permite al sentido operar con metonimias y sinécdoques, iteraciones.

Operaciones de reescritura como el *flash back* explícito o implícito.

Así como anticipaciones y aplazamientos que rigen la creación del suspense y la puntuación retrospectiva de la trama.

El *dejá vu*. El *après coup*.

Estilemas característicos de los géneros cómico o burlesco como el enredo, la exageración, la parodia, el contraste o la inversión.

Y como equivalente a la necesaria redundancia descrita en la lingüística, los elementos de continuidad que facilitan el reconocimiento en la Iluminación, el vestuario, la puesta en escena, los ambientes sonoros...

El Tiempo en el film

Es sistemática la utilización del eje temporal en el film de Kim Ki-duk.

El árbol actúa como elemento de continuidad a través del cual hacer visible su paso.



00-51-34-511



01-19-14-556

La presencia o ausencia del follaje inscribe el ciclo de las estaciones.

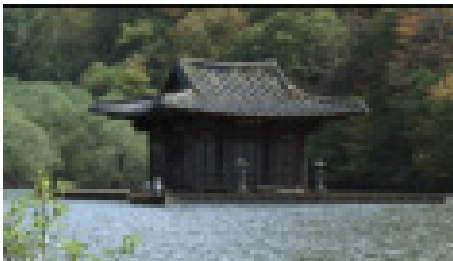
Asimismo, la naturaleza de la luz, el color, corresponde al movimiento solar y la estación.

Como contrapuesto al elemento aéreo, el agua sirve también para situar el eje temporal, ya sea fluyendo en Primavera, ya sea bajo la apariencia del cristal.

Templo

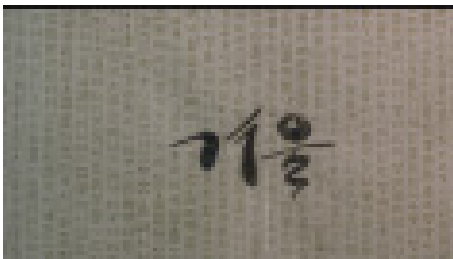
De la misma materia viva del árbol, el Templo sitúa, en el centro del lago, el lugar de lo sagrado. ¿Es sagrada la vida? ¿Es sagrado su centro?

En todo caso, es ahí donde se opera la conjunción y disolución de los opuestos: el maestro y su discípulo, el veneno y su antídoto, el perseguidor y el perseguido, la vida y la muerte se encuentran en el templo.



00-55-29-558

La Puerta



01-19-02-237

Como el templo y el árbol, de madera es la puerta simbólica que, en el film, da paso al recinto sagrado.

Sus dos hojas equivalen al signo que establece un corte en la continuidad del espacio.

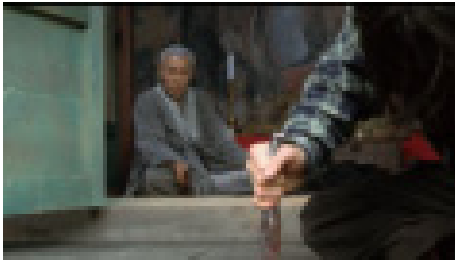


01-19-06-855

Como conjunción del signo con la sangre -la vida-, la letra tallada o encarnada, es un sendero para vehicular la experiencia -siempre traumática.

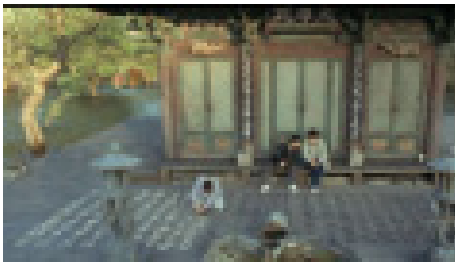
La energía para la acción externa, canalizada, se sublima alimentando funciones más sutiles.

El cuchillo para matar...



00-58-44-345

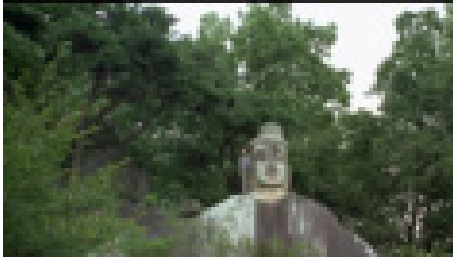
... puede ser cuchillo para tallar



01-08-53-285

Espacio

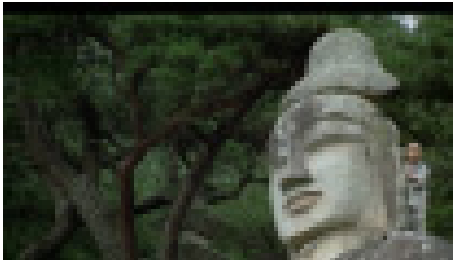
Por oposición al eje horizontal de la tierra, el eje vertical (el árbol, la montaña) sostiene la bóveda celeste creando un espacio único, tridimensional.



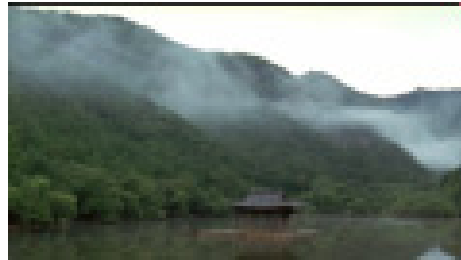
00-22-34-575

El espacio se genera, en el film, por entrecruzamiento de los dos ejes, ausencia de objetos delimitados y elevación del objetivo.

La ausencia de bordes entre los objetos sugiere la presencia de un solo perceptor. El Sujeto de la Condensación.



00-07-12-918



00-07-16-137

La profundidad de ese espacio, contemplado desde arriba, podría equivaler al concepto de Vacío.

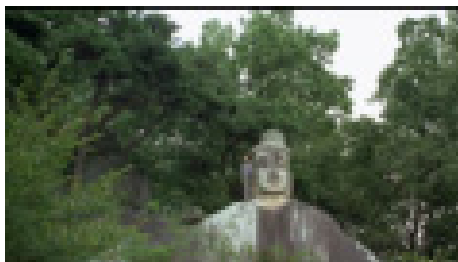
Vacío es la traducción habitual para el término budista *Sunyata* (o Shunyata).

Según esta concepción, lo único que existe es la conciencia y su naturaleza es vacía.

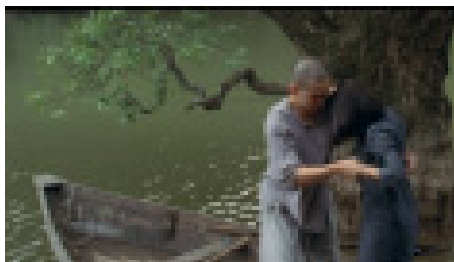
La conciencia misma (sin contenido, vuelta hacia sí misma) sería la única naturaleza humana, y no los objetos con los que se identifica de acuerdo con su carácter transitivo y fluido.

Objetos

Con la llegada del verano tiene lugar la aparición de nuevos objetos que encarnan los opuestos, con la consiguiente pérdida de equilibrio del joven monje.



00-22-34-575



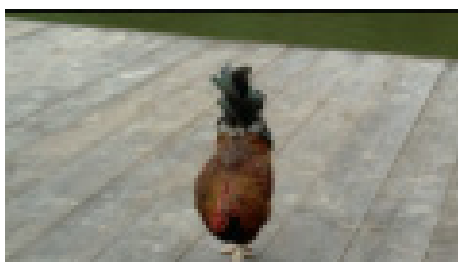
00-23-43-815

La presencia de ciertos animales, de carácter simbólico, añade significación a las escenas del encuentro con su objeto deslumbrante -la joven de blanco.



00-31-19-664

La gacela, por su ligereza y su gracia, se asocia al espíritu y representa un principio femenino sutil.

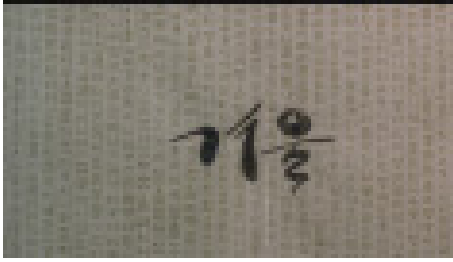


00-31-54-813

El gallo sería su contrapunto masculino, y representa el apego.

Sutra del Corazón

La amplitud espacial mermada en verano, comenzará a retornar en Invierno



01-19-02-237



01-19-20-035

El maestro marca la tarea para transformar la pasión violenta de su discípulo.

Grabando con su cuchillo la letra del *Prajnaparamita*, se delimitará él mismo deletreando el "Entendimiento Perfecto".

Entre otros, el célebre *sutra* del corazón:

01-08-57-035

Gaté,
gaté,
paragaté,
parasamgaté.
 ¡Bodhi!
 ¡Svaha!
 Partir,
 partir,
 partir a lo alto,
 partir a lo más alto.
 ¡Iluminados!
 ¡Que así sea!

Purificación

Durante la estación de purificación, el otoño, el cumplimiento de la pena de reclusión del joven monje facilita la vuelta al interior de su conciencia.



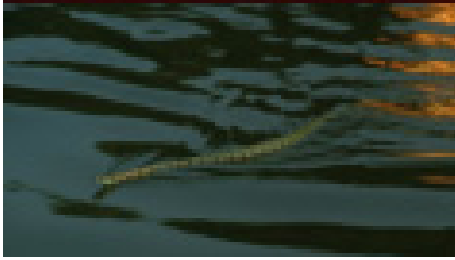
01-17-09-032



01-18-30-492

El anciano sabio realiza en soledad su rito de paso a través del elemento que consume la materia.

La serpiente que sobrevive al fuego representa la energía y su capacidad regenerativa y de transformación (enroscada a un báculo, es el emblema de la medicina).

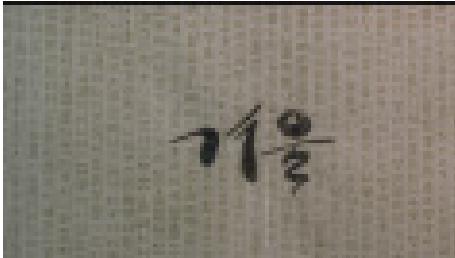


01-18-41-505



01-18-37-540

Transformación



01-19-02-237

A la purificación seguirá la estación de transformación, el Invierno. Reaparecerá el Espacio Vacío. La soledad profunda y el silencio.



01-19-10-294



01-19-17-244



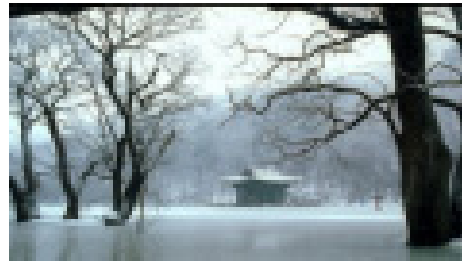
01-19-20-035

El monje maduro, cancelada su deuda, regresa al templo para culminar su transformación en maestro.

Es el propio director, Kim-Ki-duk, quien asume el papel.



01-19-34-926



01-19-57-770

Transmisión



01-20-52-674

Como paso previo, aceptar el don del maestro requerirá vestir su hábito.

Una serpiente, representante de su energía, simboliza la transmisión de sabiduría de maestro a discípulo.



01-21-20-588

Su primer acto sabio consistirá en sepultar las cenizas del maestro en el entrecejo de un buda tallado en la cascada de hielo.

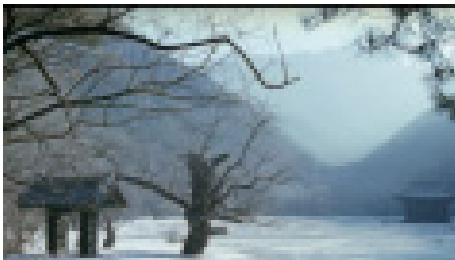
La conciencia de la transitoriedad es el mejor homenaje a los restos.



01-22-20-730

A continuación, actualiza las viejas artes de Chikun impresas en el libro del maestro. Mientras su entrenamiento avanza, va acercándose el deshielo.

Distancia

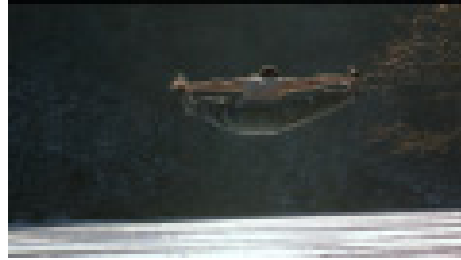


01-22-27-828

Reaparecen planos distantes del templo en el lago, y del inicio del entrenamiento; carentes de elevación, pero de gran profundidad de campo.



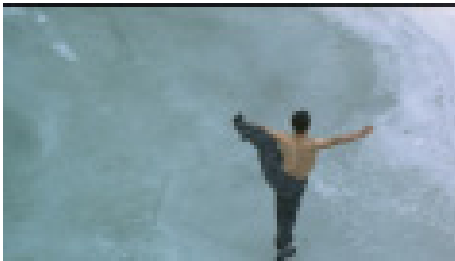
01-24-18-921



01-24-58-406

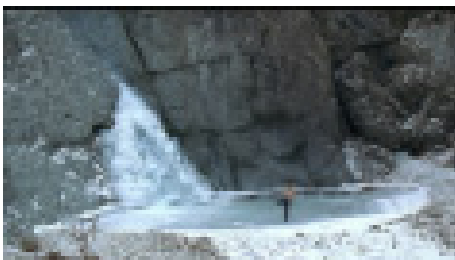
La cámara se va aproximando a medida que avanza el control corporal del practicante.

Punto de Vista Cenital



01-25-05-646

Se introduce un punto de vista cenital que corresponde a una experiencia espacial de totalidad.



01-25-26-316

La percepción expandida introduce la presencia del observador.



01-25-30-784

Círculo

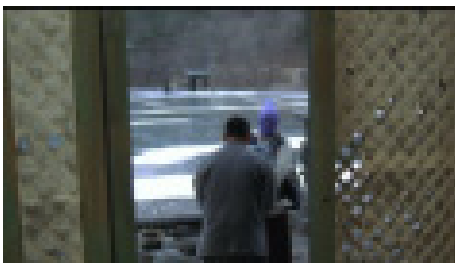
Como efecto de la amplificación de la mirada, se producirá el cierre del círculo con la llegada de una mujer que lleva a su hijo al templo.



01-26-00-766

El niño representa la vida y anuncia la Primavera.

Su par opuesto, la madre de rostro velado, representaría el invierno y la transmutación (la muerte).



01-26-48-061

La tortuga, proverbialmente longeva, preside el encuentro del monje con el niño. En la simbología budista representa la maternidad y la creación.

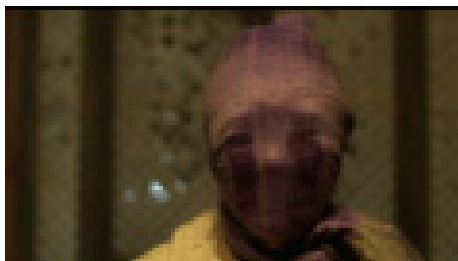
La Vida

El monje aviva el fuego en el interior del templo para acoger la vida.



01-26-54-840

La madre, representante del agua, derrama abundante llanto.



01-27-50-088



01-28-31-646

El cineasta introduce un fuerte picado para mostrar el impulso de aproximación del monje hacia la madre.

La apertura del encuadre muestra que la división del espacio es puro artificio.



01-28-37-721

El monje pretende descubrir su rostro, pero ella le detiene recordándole su deber con una muestra de respeto (tocando su pie).



01-28-41-140

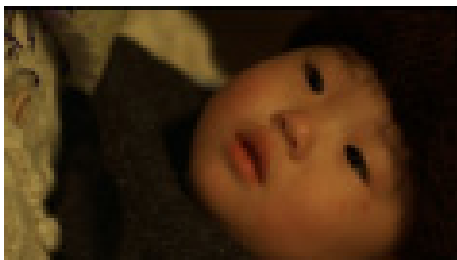
Sólo la forma espiral de la serpiente enroscada en un rincón, sugiere la circularidad del suceso.

A pesar de lo sutil del enunciado, el espectador completa la secuencia con un *flash back* retrospectivo.

Reconstruimos la escena en la que el propio monje fue entregado al templo por su madre.

Éxtasis

Por última vez, la madre muestra el rostro al niño.



01-28-54-268

Su rostro secreto, velado al ojo del espectador.

Intuido, en todo caso, por el éxtasis en el rostro iluminado por el fuego del hijo.

Reconstrucción de la Escena Primaria

La madre consuma la ofrenda retornando al agua.



01-30-10-536

Un plano del cielo muestra la luna en creciente.

La luna gobierna el agua, que asegura la vida.

En tanto reflectora de una luz ajena, la luna simboliza la realidad aparente.

Es decir, la muerte como representación opuesta a la vida.

Con el fin de la secuencia, la caída de la madre en el agua permite reconstruir la Escena Primaria experimentada en el pasado por el monje, mediante un bucle *après coup*.

La conexión con la operación originaria del sentido puede transmutar el odio presente en el viejo dolor.

El monje debe sujetar al niño para que no se precipite tras la madre.

Revelación



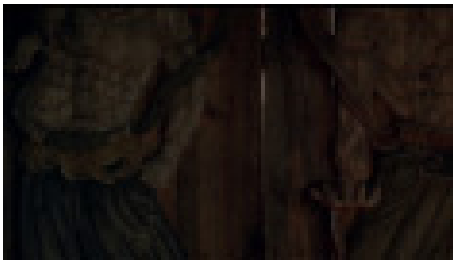
01-31-43-374

La escena que recoge el desvelamiento de su rostro está rodada con un alejamiento que rompe la secuencia.

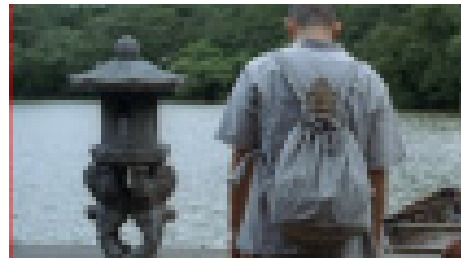
Se trata de un plano puramente espacial, distanciado del observador, con el templo al fondo, como subrayando el desapego que acompaña la revelación.

El Gato

Conviene ahora preguntarse cuál es el sentido de la historia de la evolución del buscador.



00-51-30-737



00-51-59-614

El centro del relato coincide con un acontecimiento en apariencia trivial.

El anciano monje conduce su barca acarreado un gato blanco.

El gato está asociado en el budismo a un principio femenino.

Representa el desapego de la sabiduría inconsciente, regida por la luna.
Según la leyenda, como un gato se quedara dormido sobre la túnica de Buda, éste la cortó para evitar molestarle.



00-50-04-264

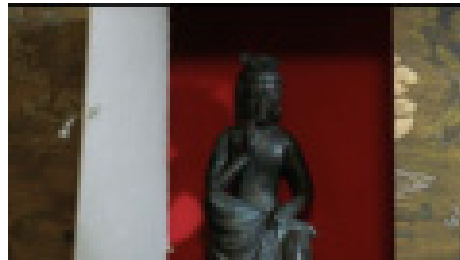
El significado del plano aparece por oposición a la escena en la que el discípulo abandona sigilosamente el templo, llevando a su espalda la estatua de Buda.
El maestro, alcanzada ya la plena sabiduría, sólo viaja con su gato.
Para el aprendiz, el camino espiritual continúa lastrado por los ritos y el culto a representaciones e imágenes.
La despojada práctica del sabio, en cambio, se sustenta únicamente en la contemplación meditativa, simbolizada por el gato.

Sabiduría

El ascenso a la sabiduría como último tramo de la senda del monje, requerirá integrar las dos caras con las que se representa la vida.



01-31-51-094



01-31-57-407

La imagen que emerge ahora en el templo, del interior de un anaquel dorado de fondo rojo, es una estatuilla que podría representar la Perfecta Sabiduría.
Una imagen como esta:



Pu

Ascensión

La ascensión comienza tras la imagen de la Perfección de la Sabiduría, anclada a la rueda de molino.

La rueda podría simbolizar la unión perfecta con la ley del dharma que confiere simplicidad.



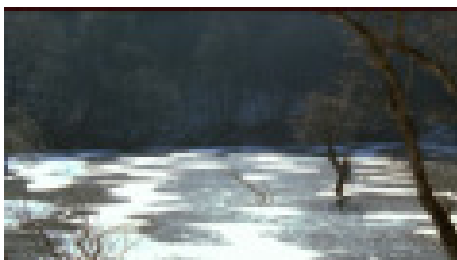
01-32-12-907

La figura del Círculo, como totalidad, contiene el Cuadrado con sus cuatro puntos cardinales y los cuatro elementos. Es un *mandala*.

El círculo posibilita el movimiento y genera el vacío.

El vacío interior representa el Espacio, quinto elemento.

Los planos comienzan a cobrar altura.



01-32-44-367

Un ligero picado sitúa un punto de vista por encima del monje.

El ascenso le elevará sobre la tierra y sobre sí mismo.



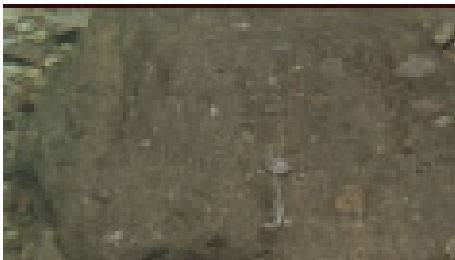
01-32-53-605

El propio Kim completa el ascenso que marca el fin del invierno.
La transmutación de los contrarios hasta disolverlos en el vacío.
Sus talones sangran por el esfuerzo.



01-34-24-875

Pero, en su dolor, no se distingue de otras criaturas.



01-34-35-223

Es como el pez que fluye en la corriente, participando de todo lo viviente.
Es anfibio, como la rana, capaz de impulsarse en la tierra y en el agua con la fuerza de sus ancas.



01-35-36-336

Se mueve como la serpiente, como una corriente continua de energía.



01-37-02-318

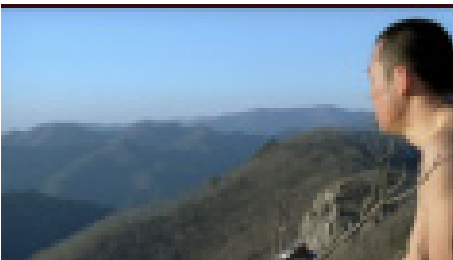
Cima

Un plano de la cima escarpada traduce la dificultad final del ascenso.



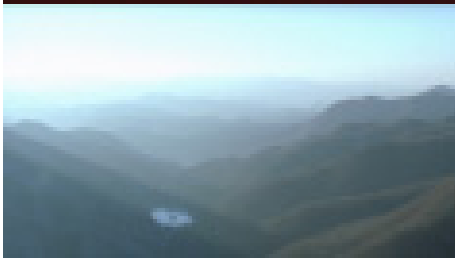
01-37-23-982

En la cima reina la claridad del sol, que representa la conciencia, asociada a la percepción de la cualidad ilimitada del espacio.



01-38-07-280

Aquí se funden los puntos de vista de cineasta, actor y espectador como un sólo observador.



01-38-11-554

Un punto de vista único y sereno que emerge de la contemplación del valle, el lago y el templo.



01-38-15-599

Un contrapicado muestra la coincidencia entre el punto de vista del monje y el de la imagen de la Perfecta Sabiduría.



01-38-19-781

El monje medita, dirigiendo las manos hacia el cielo a la altura del corazón. La imagen de la sabiduría, en el centro del plano, dirige su mano derecha hacia el cielo, como señalando el eje vertical que unifica las energías del cielo y de la tierra.

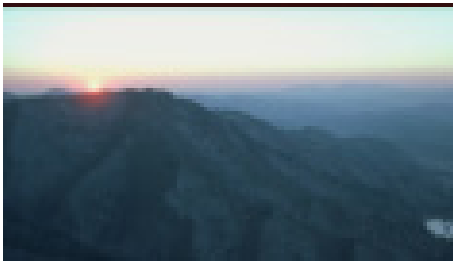
Conjunción

El budismo es un conjunto de prácticas y guías de práctica; un camino para alcanzarla expansión de la conciencia.



01-12-53-986

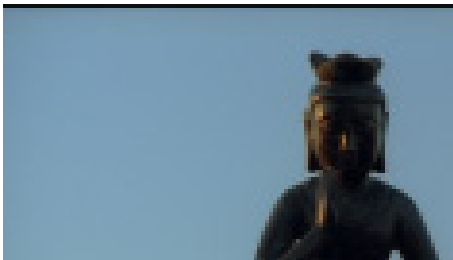
El objetivo, conseguir el *samadhi*, un estado mental unificado en el que se anulan los opuestos.



01-38-25-406

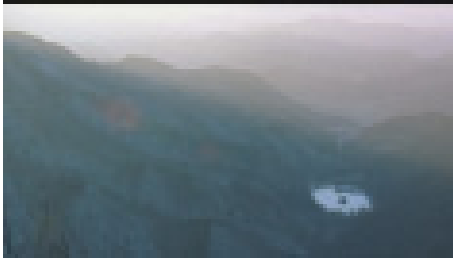
En simetría con el plano de la luna creciente presidiendo la caída de la madre, a la conciencia acompaña un sol "menguante".

Su luz, sin embargo, abarcadora del orbe, carece de límites, como el observador elevado.

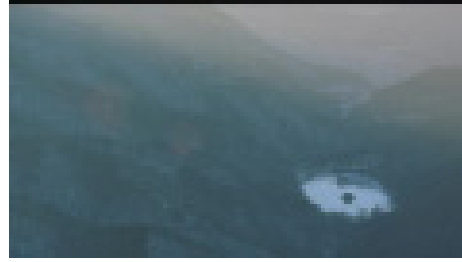


01-38-28-532

Por último, un travelling de aproximación descendente focaliza el templo como centro del valle.



01-38-30-559



01-38-33-142

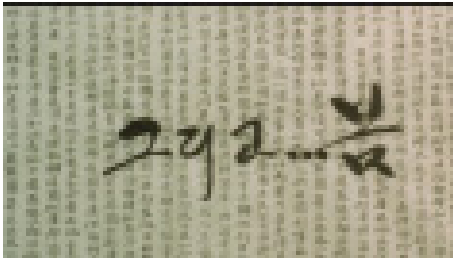


01-38-36-606

El círculo formado por el lago, con el templo en el centro, compone una imagen de conjunción, un vórtice.

Representa la totalidad y es al mismo tiempo el Vacío.

Primavera



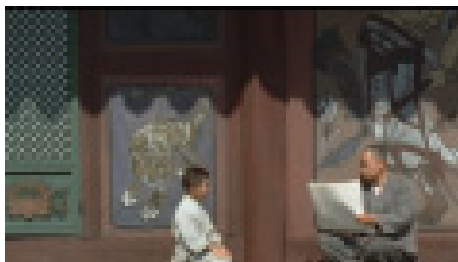
01-38-43-841

La historia podría terminar aquí, pues a este espacio inmóvil conduce el movimiento.

Pero la vida sigue su curso. Al invierno seguirá la primavera, y con ella la transformación del pequeño aprendiz.

El niño reposa, dibujado por su maestro, sobre el fondo de un enorme felino.

Representa su mente, tan difícil de ejercitar, según Patanjali, como domar un tigre.



01-39-04-416

El maestro y el aprendiz son ahora diferentes.
La enseñanza permanece.

Ficha Técnica

Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom (Primavera, verano, otoño, invierno... y primavera).

Año: 2003

Dirección: Kim Ki-duk

Producción: Kark Baumgartner y Lee Seung-jae. Coproducción Corea del Sur Alemania.

Guión: Kim Ki-duk

Música: Park Ji-Woong

Fotografía: Baek Dong-Hyeon

Distriuidora DVD: Divisa

Reparto:

Oh Yeong-su: Monje anciano

Kim Ki-duk: Monje adulto

Kim Young-min: Monje joven

Seo Jae-kyeong: Monje niño

Ha Yeo-jin: La joven

Referencias bibliográficas

FREUD, S. (1900): *Die traumdeutung* (1972) *La Interpretación de los Sueños*. Obras completas. Ed. Biblioteca Nueva: Madrid:

JAKOBSON, R. y HALLE, M. (1956): *Fundamentals of Language* Trad. 1973: *Fundamentos del Lenguaje* "El carácter doble del lenguaje" "El trastorno de la semejanza" "El trastorno de la contigüidad" Cap. II, III y IV. Ayuso: Madrid.

LACAN, J. (1981): *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre III: Les Psychoses* Trad. 1984 *El Seminario de Jacques Lacan 3: Las Psicosis* Ed. Paidós: Barcelona (Seminario 1956).

SAUSSURE, F. (1914): *Cours de Linguistique générale*(2007) *Curso de Lingüística General*. Losada: Buenos Aires.

VV. AA. *Sutra del Corazón* (2003): Kairós: Barcelona

JOSE LUIS GUERIN: ¿UN ARTISTA *FLÂNEUR*?

Luz Marina Ortiz Avilés

Universidad de Córdoba
l02oravl@uco.es

Resumen:

En 2007, Guerin inicia lo que podría considerarse una etapa dentro de su filmografía y que comprende aquellas obras donde la *flânerie* se manifiesta en algún modo. Esta etapa comprende una serie de filmes que giran en torno al encuentro entre un *flâneur* y una fugitiva así como, también, otras obras donde la actividad que el cineasta barcelonés lleva a cabo lo identifica como un *flâneur* cámara en mano. No obstante, y más allá de las obras que definen este ciclo donde, como decimos, la *flânerie* está manifiestamente presente, pareciera evocarse también en el resto de su filmografía la esencia de este tipo social.

Palabras clave: *flâneur*, caminar, espacio, huella, observación.

1. Introducción

José Luis Guerin se presenta como uno de los realizadores esenciales del cine español contemporáneo. Su concepción del cine lo sitúa en los márgenes de la industria pues como cineasta se aleja de las tendencias que dominan la producción que llega a las pantallas de cine españolas.

En sus filmes gravitan intereses como el concepto de “poética del esbozo”, el cine como un arte del retrato, diversas cuestiones a propósito del lenguaje del cine, la tensión existente entre la figura y el entorno -en términos plásticos-, etc. Con estos y otros intereses como base estructural de su cine, Guerin ha concebido una filmografía no muy extensa que en los últimos años, con la llegada de la tecnología digital, ha visto aumentar el ritmo de su producción.

Además de estos intereses que, decimos, son la base estructural de su cine también parece distinguirse en su filmografía, ya desde su primer largometraje *Los motivos de Berta. Fantasía de Pubertad* (1983) y hasta *La academia de las musas* (1983) -su último largometraje hasta la fecha-, dos motivos clave que resultan de interés por

cuanto nos remiten al *flâneur*; figura y actividad la de este tipo social reconocible del París del s. XIX, manifiestamente presentes en varias de sus obras hasta el punto de poder considerar el conjunto de éstas como una etapa en el cuerpo de obras que conforman su filmografía. Esta etapa comprende: el fotomontaje secuencial *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007) -que vería la luz solo en formato DVD-, el filme *En la ciudad de Sylvia* (2007) y la videoinstalación *Las mujeres que no conocemos* (2007), todos ellos filmes que giran en torno al encuentro entre un *flâneur* y una fugitiva pero también un diario de registros titulado *Guest* (2010) y *Correspondencia Jonas Mekas-José Luis Guerin* (2011) -concretamente las epístolas nº1 y nº4 a Jonas Mekas-, donde el propio cineasta se identifica como *flâneur*. Sin embargo, más allá de las obras que definen esta etapa donde la *flânerie* está manifiestamente presente, pareciera evocarse también en el resto de su filmografía la esencia de este tipo social pues la *flânerie* es una actividad, una forma de interactuar con el espacio y sus habitantes, siendo ésta la actitud que Guerin concibe durante su actividad creativa.

2. Diferencias entre el *flâneur* y otras figuras peripatéticas

En primer lugar es necesario detenerse a perfilar al *flâneur* pues existen otros tipos sociales como son, por ejemplo: el *badaud* o mirón que se sorprende por cualquier espectáculo callejero; el *musard* u ocioso que puede caminar durante largo tiempo realizando un ejercicio monótono durante el que no ve, ni observa, ni escucha nada; el *dandy* que lejos de tener una actividad observadora se ofrece a sí mismo para ser observado; el *voyeur* cuya actividad viene definida por las connotaciones eróticas de su mirada; el *eckensteher*-un tipo social reconocible del Berlín de la primera mitad del s. XIX- que bien por ebriedad, bien por incapacidad física se apoya en las esquinas pero cuya mirada en ningún caso es interpretativamente activa, etc. con los que éste guarda algunas similitudes y que podrían llevarnos a incurrir en un error al tratar de determinar la actividad emprendida por una persona como *flânerie*. Aunque son numerosos los tipos sociales que poseen una actividad observadora, todos ellos se diferencian del *flâneur* bien en el modo en que llevan a cabo su actividad, bien en el objeto de su interés.

Como señala M. Louis Huart en el capítulo VIII de su *Physiologie du flâneur* (1841), el perfecto *flâneur* es aquel hombre que posee buenas piernas, buenos oídos y buenos ojos, correspondiéndose cada una de estas ventajas físicas con las actividades que el *flâneur* lleva a cabo durante su *flânerie*. Estas actividades son el callejeo, la percepción y la observación de todo cuanto acontece a su alrededor. No obstante, atender a las características físicas no es suficiente para determinar que se trata de un *flâneur* sino que también habremos de fijarnos en el modo en que éste lleva a cabo su actividad, esto es según unas características o rasgos particulares que van a ser los que lo definan como tal tipo social. Así, podemos definir al *flâneur*, como aquel tipo social que deambula por las calles y espacios públicos de las ciudades -aunque también

puede llevar a cabo su actividad desde el interior de cualquier lugar con ventana hacia el exterior¹- y que lo hace según un callejeo no planificado. Su paso por la ciudad es lento y cauteloso y su trayectoria viene marcada por el azar. El *flâneur* entiende la urbe como un espacio para ser leído, como un texto a interpretar. Durante su callejeo emprenderá una actividad perceptiva y observadora siendo su máxima el incógnito absoluto. En él la observación prima sobre la interacción. Su mirada es atenta y reflexiva. Dice Louis Huart, a propósito del modo de observación del *flâneur*: *El hombre ocupado mira sin ver, -el ocioso ve sin mirar, - el flâneur ve y mira*². Su interés se centra más que en otra cosa, en las interacciones sociales que establecen los ciudadanos en el espacio público, interesándose por las distintas identidades que lo habitan y llegando en ocasiones a identificarse con la Otredad urbana, es decir, llegando a asumir al *otro* como un doble con iguales intereses a los suyos.

3. 2007-2011: la *flânerie* como motivo

Entre 2007 y 2011, Guerin realizaba una serie de obras, todas ellas vinculadas en algún modo a la figura del *flâneur*. Al estudiar el modo en que la *flânerie* se pone de manifiesto en cada una de ellas, se pueden distinguir dos formas bien diferenciadas: por un lado la representación visual del *flâneur* en la pantalla -como personaje en el filme-; por otro, la identificación del registro visual de la cámara con la *flânerie* urbana y, por extensión, del cineasta como *flâneur*.

De los filmes que conforman esta etapa, solo nos encontramos con la representación visual del *flâneur* en la pantalla, en el filme *En la ciudad de Sylvia*. Siendo éste, además, un ejemplo muy notorio de ello pues, aunque otros filmes han afrontado con anterioridad el reflejo de este tipo social en la pantalla, en ningún caso figura y entorno habían sido contruidos y moldeados de forma que la asociación de ambos resultara una perfecta comunión para el desarrollo de la *flânerie*.

Bajo el argumento de la búsqueda de una mujer fugitiva (Sylvie) con la que el protagonista masculino (Xavier Laffite) tuvo un encuentro amoroso seis años antes en la ciudad de Estrasburgo, veremos a Laffite callejear por la ciudad francesa. Unas veces lo hará siguiendo a Pilar López de Ayala en quien creará reconocer a Sylvie mientras, otras, lo hará sin rumbo aparente pero siempre -tanto en un caso, como en otro- manteniendo una actividad observadora atenta y minuciosa, recreándose en los pequeños detalles, esto es con una mirada reflexiva e interpretativa como también podemos deducir de las notas que le vemos tomar en un cuaderno. En él prima la observación sobre la interacción. Este ha sido el objetivo de Guerin en este filme,

¹ Es ejemplo de ello el cuento *El primo de la ventana de la esquina*, de E. T. A. Hoffmann (1822) cuyo observador realiza dicha actividad desde una vivienda y no en la calle pero que resulta equiparable al *flâneur* al realizar aquel, lecturas impresionistas del espacio público al que tiene acceso desde la ventana de una habitación, concretamente un mercado.

² Huart, L. (1841): *Physiologie du flaneur*, Paris, Aubert editeur, 120.

hacer una película más depurada y vaciada, siendo el rasgo más ambicioso el que afecta al personaje central. Dice Guerin: *Mi objetivo es que el personaje sea lo que ve: nada más*³. Así, nos encontramos en el filme con un personaje que se va configurando a través de aquello que mira y ve y que nos remite directamente al *flâneur*. Pero más allá de encontrar reflejados en el personaje central del filme los rasgos y características que definen a este tipo social, podemos distinguir en él dos modelos bien diferenciados de esta figura. Por un lado, el modelo de *flâneur* de Charles Baudelaire, es decir, el *flâneur* paseante filosófico característico del París del siglo XIX, los pasajes, las lámparas de gas y la moda de los paseos a ritmo de tortuga. Un tipo social que se mueve según un callejeo no planificado, cuya trayectoria viene marcada por el azar y cuya actividad durante su deambular es la observación de todo cuanto acontece a su alrededor, siendo su mirada reflexiva e interpretativa. Por otro, el modelo de *flâneur* que Edgar Allan Poe fijó para siempre en su relato *El hombre de la multitud*, este es el *flâneur* observador apasionado y perseguidor que quedará reflejado durante la escena de la persecución.

Por otra parte, son ejemplo de la identificación del registro visual de la cámara con la *flânerie* urbana y, por tanto, del cineasta como *flâneur*, los filmes: *Guest* (2010), *Carta a Jonas Mekas n°1* y *Carta a Jonas Mekas n°4 -de Correspondencia Jonas Mekas-* José Luis Guerin (2011)- y *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007), aunque también estos filmes van a presentar algunas diferencias entre sí.

Todos estos filmes van a resultar del desplazamiento y el tránsito de Guerin por distintos emplazamientos. Su filme *Guest* es un diario de registros resultado de un periplo por cuarenta y cinco ciudades. Durante su tránsito por todos estos emplazamientos geográficos el cineasta barcelonés deambula por las calles y espacios públicos de las distintas ciudades y lo hace según un callejeo no planificado. Su trayectoria -como sus destinos- viene marcada por el azar. Durante su callejeo mantiene una actitud observadora y perceptiva, recogiendo con su pequeña videocámara las historias de la calle.

En el filme se dan cita poetas, retratistas, contadores de historias, etc., todos ellos improvisadores del espacio público con los que Guerin llega a identificarse pues posteriormente señalaría en una entrevista: *Luego vi que yo era un poco como un trasunto burgués de ellos*⁴. Pero, además, en su práctica como *flâneur*, el cineasta barcelonés se aproxima a Franz Hessel quien en su obra *Paseos por Berlin (Heimliches Berlin, 1927)* evocaba todos los espacios de la ciudad en clave casi documental y sin juzgar. Asimismo, Guerin filma en *Guest* no solo el espacio público de las ciudades por las que transita sino también algunos espacios privados, tales como: un *solar* en Cuba, una chabola en Lima o una antigua escuela en las ruinas de Samaria; lugares todos

³ Losilla, C., Lucas, G. de y Quintana, A. (2007): «Sobre esbozos y costumbres», *Cahiers du Cinéma España*, 4, Madrid, 25.

⁴ Bienzobas, P. (2014): «Entrevista a José Luis Guerin: “Mi experiencia como espectador vertebral mi relación con el cine”», *Mabuse. Revista de Cine*, 92. Disponible en: [http://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=86624] (Fecha de acceso: 04/09/2017).

ellos que sus moradores muestran amablemente a una cámara -a un cineasta- que sienten tampoco les juzga.

La práctica llevada a cabo por el cineasta barcelonés en *Guest* será la misma que lleve a cabo en las epístolas primera y cuarta a Jonas Mekas. Ambas cartas nos muestran el tránsito de Guerin por distintas ciudades. La primera de estas epístolas (*Carta a Jonas Mekas n°1*) resulta de la filmación aleatoria del cineasta que invitado por el Centro Pompidou de París para la presentación de una película aprovecha el tiempo de proyección de la misma para salir a callejear por la ciudad. La *voz over* de Guerin explicará su actividad en el filme del siguiente modo:

«Ritualizo mis paseos callejeando sin rumbo, sin ideas predeterminadas, pero atento a la posible revelación de una imagen, de un motivo, de un personaje para una película. Ahí recuerdo entonces sus palabras en Nueva York; aquella bella formulación cinematográfica: ‘I react to life’; ‘I react to life’, dijo usted. Ese reaccionar a la vida con una cámara me ha acompañado en el paso errante de estos últimos meses.»

En *Carta a Jonas Mekas n°4* Guerin reflexiona sobre el desarraigo partiendo para ello de unas imágenes filmadas en Wroclaw (Polonia) durante un festival de cine. Entonces, descubriremos que la carta ha sido perpetrada desde un lugar bien diferente: Venecia, donde Guerin vuelve a incidir en los rostros que habitan el espacio público y que en su mayoría son personas que han perdido sus espacios originarios y que no encuentran arraigo en la nueva ciudad que los acoge.

Ambas correspondencias nos muestran fragmentos aislados de su tránsito por distintas ciudades, aquellos que responden a los intereses y preocupaciones de Guerin y, sobre todo, a la mirada implicada, comprometida y reflexiva que mantiene como cineasta. Pero en la epístola primera a Mekas, el cineasta barcelonés da un paso más allá y ello, por cuanto en ésta no solo revela y asume la práctica del *flâneur*, sino que se inscribe en el filme como tal al grabar su propia sombra proyectada en el suelo mientras deambula por el espacio público de París.

Por último, el filme *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* se trata de un fotomontaje secuencial, en blanco y negro y mudo, resultado de la actividad perceptiva de Guerin con la cámara fotográfica. En el filme, el cineasta barcelonés pretende dar cuerpo a una memoria; rescatar un recuerdo de plenitud amorosa, el del narrador que en un momento de dispersión del yo regresa a Estrasburgo con el propósito de encontrar a una mujer con la que tuvo un encuentro veintidós años antes. La rememoración del recuerdo personal lo llevará a recorrer los caminos trazados por las visiones de Dante, Petrarca o Miguel Marías, tomando fotografías de ello. Pero también el modo en que Guerin lleva a cabo su actividad como fotógrafo le identifica como un *flâneur*.

Explica el cineasta barcelonés a propósito de su actividad durante la realización de *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*: *Soy un paseante en las ciudades, me pierdo en*

la multitud y descubro historias en los rostros que observo⁵. Es decir, como el *flâneur*, Guerin deambula por las calles y espacios públicos de distintas ciudades, percibiendo e interpretando sus observaciones, capturándolas con una cámara fotográfica. Es decir, en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* el cineasta barcelonés se descubre como: *Una versión armada del paseante solitario que explora, acecha, cruza el infierno urbano, el caminante voyeurista que descubre en la ciudad un paisaje de extremos voluptuosos*⁶ (6). Guerin se descubre como un *fotógrafo-flâneur*.

Como señalábamos, la *flânerie* está manifiestamente presente en todos los filmes que comprenden esta etapa mas, el interés mostrado por el cineasta barcelonés en esta figura al explorarla en varias de sus obras -además consecutivas-, hace pensar que no se trata de un motivo escogido al azar sino que, muy por el contrario, se trata de un motivo significativo y sustancial de su cine, es decir, de la actividad que Guerin lleva a cabo como cineasta.

4. José Luis Guerin: la evocación del *flâneur*

En *La idea de Europa* (2004), George Steiner expone lo que, en su opinión, son los aspectos que dan identidad al continente europeo, es decir, que definen su unidad y que según el autor quedan comprendidos en las siguientes premisas:

«El café, el paisaje a escala humana y transitable, estas calles y plazas que llevan los nombres de los estadistas, científicos, artistas escritores del pasado [...], nuestra doble ascendencia en Atenas y Jerusalén y, por último, esa aprensión de un capítulo final, de ese famoso crepúsculo hegeliano, que ensombreció la idea y la sustancia de Europa incluso en sus horas de mediodía.»⁷

Entre todos estos axiomas, el que según Steiner es compartido por todos los países europeos -sin excepción alguna- es que Europa se trata de un paisaje caminable, con la geografía hecha a la medida de los pies. Este aspecto ha resultado, además, trascendente en su identidad hasta el punto de que según señala el autor: *Algunos elementos integrantes del pensamiento y la sensibilidad europeos son, en el sentido originario de la palabra, «pedestres». Su cadencia y su secuencia son las del caminante*⁸. El acto de caminar es, por tanto, una idea clave en la cultura europea. Ya desde Aristóteles y su escuela peripatética (del griego *peripatêin* que significa pasear) llamada así por cuanto el filósofo griego acostumbraba a caminar seguido por sus

⁵ Russo, P. (2008): «Entrevista al director José Luis Guerin», *El ángel exterminador*, 10. Disponible en: [<http://elangelexterminador.com.ar/articulosnro.10/entrevistaguerin.html>] (Fecha de acceso: 04/09/2017).

⁶ Sontag, S. (2009): *Sobre la fotografía*, Barcelona, Debolsillo, 61.

⁷ Steiner, G. (2011): *La idea de Europa*, México D. F., Ediciones Siruela, 56.

⁸ *Ibid.*, 39.

discípulos mientras reflexionaba sobre la vida; Kant con su paseo cotidiano a pie o *fussgang*; Rousseau y sus paseos meditativos o *promenades* y Kierkegaard quien acostumbraba a dar largos paseos por Copenhague, entre otros, pasear resulta un acto esencial y vertebrador de la cultura europea.

Guerin es heredero de esa cultura y no sólo da testimonio de ella en algunos de sus filmes, como es el caso de *En la ciudad de Sylvia* de la que el propio cineasta ha dicho: *Es una película muy hija de Europa*⁹, sino que también la asume personalmente como artista teniendo una gran relevancia, en su actividad como cineasta, el acto de caminar. Así, explicaba Guerin en una entrevista: *El paseo es casi una articulación de la creación... uno pasea y va construyendo una película. Una observación aquí, una puesta en relación con otra cosa, se asocia con un recuerdo. Pasear libremente se parece mucho a hacer una película*¹⁰. Así, se presenta también el paseo como una idea clave de su cine, pero no sólo por cuanto en sus filmes, ya desde *Los motivos de Berta. Fantasía de pubertad* (1983), aparece el motivo visual de la deambulación a través de personajes que de un modo u otro transitan por el mundo, sino porque la propia realización de los filmes surge del interés del cineasta en un espacio que va a recorrer, resultando el filme de la labor exploradora, observadora e interpretativa que Guerin lleva a cabo en aquel y que él mismo ha explicado así:

«Me gusta mucho imaginarme como topógrafo, explorador o geógrafo. Me gusta creer que apenas invento cosas y que mi labor consiste en otear e interpretar espacios. Idealmente imagino que la película está contenida en un espacio y que debo otear y componer con los indicios de la localización. Este tipo de restricciones son un acicate para mí. Elijo un lugar en el que acampar y sé que el lugar contiene una película que sólo se llegará a revelar plenamente a través de su propia realización. Hay un principio ecológico entre la forma de rodar y componer una película y el lugar en el que se filma.»¹¹

Así, del interés etnográfico de Guerin por un espacio -tangible o evocado- han surgido los filmes: *Los motivos de Berta. Fantasía de Pubertad* (1983) en Segovia; *Innisfree* (1990) en el pueblo de Cunga Sant Feichin; *Tren de sombras. El espectro de Le Thuit* (1997) en el pueblecito francés de Le Thuit; *En construcción* (2001) en el barrio de El Raval de Barcelona, etc., partiendo para la realización de cada uno de ellos, de los signos y huellas que hay en un espacio, leyéndolos e interpretándolos. Dice Guerin: *Yo no tengo película hasta que no tengo un paisaje con el que me puedo relacionar y frente al cual puedo interrogar sobre los signos, las huellas que me hablan de él. [...] Entonces, ése es el principio*¹².

⁹ Peleato, F. (2016): «Entrevista a José Luis Guerin, el “flâneur” órfico» (8 de julio de 2016). Disponible en: [<http://florealepeleato.com/jose-luis-guerin-el-flaneur-orfico/>] (Fecha de acceso: 01/09/2017).

¹⁰ Steiner, *op. cit.*, 39.

¹¹ Tercer-Ojo Cine Documental. «Entrevista a José Luis Guerin». Disponible en: [<http://www.tercer-ojo.cl/entrevista-a-x-persona/>] (enlace activo a fecha: 27/07/2015).

¹² Aranes, J. I. y Quintana, A. (2005): «Cine y espacios de vida. Interrogando espacios con José Luis Guerin», *El valor de la palabra. Revista anual de pensamiento*, 5, 179.

De este modo, su primer filme en 35mm, *Los motivos de Berta. Fantasía de pubertad* (1983), está rodado íntegramente en la localidad segoviana de Melque. Guerin narra, a partir de la cotidianidad de una adolescente cuya vida se desarrolla en un sosegado entorno rural, el teórico paso de la adolescencia a una cierta madurez. En el filme el tránsito de Berta es metafórico, pues se trata de una transformación personal -la propia del paso de la infancia a la edad adulta- pero ese viaje hacia la madurez también se corresponde con un desplazamiento continuo de la adolescente -a pie, en bicicleta, etc. - por el páramo castellano. Por otro lado, su filme *Innisfree* (1990), es fruto de un viaje que el cineasta barcelonés realizó a Irlanda¹³, concretamente al pueblo donde John Ford rodó *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, 1952). El interés de Guerin por este paisaje se produjo al descubrir que los habitantes del lugar habían incorporado a sus vidas personales el universo de ficción que el filme de Ford generó. En este filme incatalogable, el cineasta barcelonés rastrea las huellas y los signos que de aquel rodaje quedaron en el pueblo de Cunga St. Feichin. Así, asumiendo la cámara la mirada del viajero, es decir, una mirada más atenta y sensible -en el sentido de que es una mirada no mermada por la cotidianidad-, Guerin indaga en el lugar con el objeto de descubrir cómo el filme de Ford ha hollado en el paisaje urbano y humano actual.

Posteriormente, al amparo de la celebración del centenario del cinematógrafo, Guerin propone en *Tren de sombras. El espectro de Le Thuit* (1997) una mirada hacia los orígenes del cine. El filme parte para ello de una cinta familiar -*amateur*- filmada por el abogado parisino Gèrald Fleury el día anterior a su fallecimiento en insólitas circunstancias -en realidad un falso documental realizado por el propio Guerin con la ayuda de Tomás Pladevall-. A partir de esta "antigua" cinta se expondrán en el filme algunas de las cualidades del cine, así como también del celuloide, por su propia naturaleza. Por un lado, a partir de la reproducción y el rebobinado sucesivo de la cinta se descubrirá una historia de amor clandestina entre un familiar de Fleury y la doncella de la familia poniendo de manifiesto el poder registrador y revelador del cine. Por otro lado, y utilizando como excusa que la película de Fleury se trata de una antigua cinta familiar ciertamente deteriorada, se pondrán de manifiesto los problemas a que se enfrenta el celuloide por su propia materialidad. Pero además de todo esto, *Tren de sombras* es un trabajo documental sobre un lugar geográfico: la localidad francesa de Le Thuit en el momento de la realización del filme de Guerin pues el cineasta barcelonés realiza en él un recorrido por el territorio geográfico actual de las imágenes contenidas en la cinta familiar mostrándonos así las ruinas del castillo, su jardín, las distintas estancias de la casa, las fotografías de época que allí han permanecido enmarcadas, etc. Como en *Innisfree*, el cineasta barcelonés habla en *Tren de sombras* de la forma de vida de unas personas -aunque se trate de una ficción- y lo hace leyendo e interpretando en el presente las huellas que la vida y desaparición del protagonista dejaron en aquel lugar.

¹³ Antes del rodaje del filme, Guerin invirtió un año y varios viajes a Irlanda para documentarse.

Su cuarto largometraje, *En construcción* (2001), fue rodado con el apoyo de los alumnos del Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra donde Guerin imparte clase. El filme, realizado a lo largo de dos años, muestra la demolición parcial del barrio de El Raval de Barcelona -popularmente conocido como el Barrio Chino-, objeto de un plan de reforma urbanística. El cineasta barcelonés y su equipo se introducen en el barrio con el afán de registrar los cambios que se están produciendo en su paisaje urbano y humano, abordando también los acontecimientos y anécdotas que la propia obra genera a su alrededor. Como todos los filmes de Guerin, *En construcción* resulta de la mirada de un viajero. Incluso en esta ocasión en que se trataba de filmar su propia ciudad, Guerin decidió para su realización hospedarse con frecuencia en distintos albergues y hostales del barrio en que rodaba con el propósito de romper con la cotidianidad y la ceguera que ésta produce y así mirar la realidad del barrio con los ojos de un explorador, es decir, con una mirada más atenta y concienzuda que le permitiera descubrir lo singular y lo revelador de ese lugar, esto es leer e interpretar tanto las huellas de su paisaje urbano como los rostros y los ojos de aquellos que lo habitan y a su juicio lo representan: su paisaje humano. El cineasta barcelonés explicará en una entrevista la importancia de esta mirada exploradora de la que hablamos:

«Creo que la mirada del viajero -no así la del turista- se sitúa en una perspectiva en la que todo es asombroso, eres capaz de asombrarte e interpretar los detalles pequeños. La cotidianidad, que es el material que prefiero para hacer películas, corre siempre el riesgo de que, a fuerza de transitar y transitar diariamente una calle, acabes por no verla. Y el viaje tiene ese cambio de perspectiva que te obliga a reinterpretar tu propia calle con una mirada nueva.»¹⁴

Por último, el más reciente de sus largometrajes, *La academia de las musas* (2015), cuenta la historia de un proyecto pedagógico llevado a cabo por un profesor de universidad que sueña con la posibilidad de regenerar el mundo a través de la poesía. Este proyecto académico cuenta para su propósito con “La academia de las musas” constituida esencialmente por mujeres. Aunque esta es la premisa de partida, el trío generado entre el profesor (Raffaele Pinto), su esposa (Rosa Delor Muns) y este grupo de alumnas nos llevará a olvidarnos de que se trata de una experiencia pedagógica -como señala Guerin al inicio del filme-, invitándonos a reflexionar -aunque siempre a través de la literatura que actúa como filtro o tamiz- sobre la seducción, el amor, el deseo y, sobre todo, el poder de la palabra.

La gran revelación de este filme para el cineasta barcelonés ha sido la evolución del pensamiento de los personajes y su trabajo con ellos. Dice Guerin a propósito de esto:

«Es mi película en la que los personajes tienen una identidad más fuerte y un mayor movimiento. [...] No hay nada más cinematográfico que asistir al movimiento del pensa-

¹⁴ Bienzobas, *op. cit.*

miento en uno de los personajes que filmas. He tenido suerte, porque las personas que he filmado son movimiento puro y lo visibilizan muy bien.»¹⁵

Como ocurría en *Los motivos de Berta* donde decíamos el tránsito de la adolescente era antes metafórico que desplazamiento físico de un lugar a otro, en *La academia de las musas* el tránsito de los personajes va a ser esencialmente el de su pensamiento. No obstante, y como también ocurría en el primer largometraje de Guerin, estos movimientos de ideas, juicios y propósitos en cada uno de los personajes van a implicar otros espacios más allá del aula de la universidad donde todo se genera. Estos espacios: el patio de la propia facultad, el domicilio privado del profesor, una habitación de hotel, el interior de un coche, la terraza de un café o un viaje a Cerdeña y a Nápoles, entre otros, son lugares demandados por la propia historia siendo ejemplo de ello, muy especialmente, los dos viajes con destino a Italia.

La escapada al corazón más salvaje de Cerdeña -concretamente la zona de Barbagia- es conducida por Emanuela (Emanuela Forgetta), la musa más luminosa del filme, mientras que el viaje a Nápoles está conducido por Mireia (Mireia Iniesta), la musa más sombría. Ninguno de los dos viajes estaban previstos en el filme, sin embargo, a raíz de la intervención en el aula de Emanuela en la que hablaba con entusiasmo y convicción del canto de los pastores sardos así como de la posible existencia de una Arcadia en aquel territorio, Guerin cree necesario ir a allí, investigar el canto de los pájaros y constatar una tradición entre los pastores del lugar como es componer poesías tanto escritas a pluma como improvisadas durante la realización de sus labores. El segundo de los viajes, surgiría como respuesta al primero. Explica el cineasta barcelonés: *Vi la necesidad compositiva de hacer otro viaje a modo de réplica, el de Nápoles. Una película es ante todo una composición, un juego de correspondencias entre escenas*¹⁶.

En Nápoles, el profesor Raffaele y Mireia visitan el Averno -para los antiguos la entrada al infierno- y recorren el antro de la célebre Sibila de Cumas, quien condujo a Eneas hasta el inframundo; entorno este, además, donde Mireia dirá al profesor: *Aquí podemos ser como Paolo y Francesca*, en referencia a Paolo Malatesta y Francesca de Polenta, la pareja de amantes adúlteros del Canto Quinto del infierno de Dante, cuyas almas se encuentran en el infierno -en el grupo de los “muertos por amor”- desde que el marido de ella los sorprendiera juntos y los asesinara. Nápoles queda así inequívocamente identificada con el infierno y actúa en contraposición al viaje anterior, donde el territorio sardo de la Barbagia parece conservar aquel ambiente idílico -de felicidad, paz y comunión con la naturaleza- descrito por tantos poetas y artistas.

Como decimos, pues, los espacios son demandados por la propia historia, pero además no solo actúan como meros escenarios donde tienen lugar las acciones, sino

¹⁵ Iglesias, E. (2016): «Entrevista a José Luis Guerin. El pensamiento en acción», *Caimán cuadernos de cine*, 45 (96), 31.

¹⁶ *Ibid.*, 32.

que tienen un papel fundamental en el desarrollo de la misma al ser necesaria su lectura y su interpretación para la comprensión del discurso del filme.

Los filmes que preceden y suceden a aquellos que hemos dicho pueden considerarse una etapa donde la *flânerie* está manifiestamente presente, han surgido también de la exploración de un espacio, del rastreo, la observación interpretativa de un territorio y el tránsito del cineasta por él, presentándose el acto de caminar¹⁷ como un motivo que genera y da cohesión a cada filme en cuestión y también así, a la filmografía de Guerin en general.

5. Conclusión

Todos los filmes de Guerin resultan de su actividad exploradora en un espacio, leyéndolo e interpretándolo. Es decir, el cineasta barcelonés entiende los espacios -urbanos o no- como el *flâneur* entiende la urbe, esto es como un espacio para ser leído, como un texto a interpretar, tornando aquel instrumento perceptivo. Tal es su actividad, el uso que Guerin hace del espacio: paisaje al que interrogar sobre sus signos y huellas, principio de su cine. Pero si la localización es origen y causa del filme, el paseo -la deambulación- es el motivo vertebrador, casi articulación de la obra cinematográfica.

El acto de caminar es, pues, una idea clave en su cine, llevando a cabo durante sus paseos una actividad observadora, un tipo específico de subjetividad -en relación al modo de pensar y de mirar- propio del *flâneur*. Y es que, como aquel tipo social, el cineasta barcelonés ve y mira, siendo la suya una mirada implicada y reflexiva que, como también ocurría al *flâneur*, se interesa más que en otra cosa por las identidades que habitan y dan rostro al espacio que transita.

6. Referencias Bibliográficas

- ARANES, J. I. y QUINTANA, A. (2005): «Cine y espacios de vida. Interrogando espacios con José Luis Guerin», *El valor de la palabra. Revista anual de pensamiento*, 5, Vitoria-Gasteiz, 167-187.
- BAUDELAIRE, C. (2008a): «El artista, hombre de mundo, hombre de muchedumbre y niño», *El pintor de la vida moderna*, España, Bilingües de base, 77-91.
- BAUDELAIRE, C. (2008b): «El esbozo de costumbres», *El pintor de la vida moderna*, España, Bilingües de base, 73-75.

¹⁷ En *Carta a Jonas Mekas n°2*, de *Correspondencia Jonas Mekas- José Luis Guerin*, el cineasta barcelonés llevará a cabo una visita a Walden Pond, lugar en que vivió Henry David Thoreau, autor de *Caminar (Walking, 1862)* en el que el escritor exponía el acto de caminar como motivo único de escritura, como una forma de vida. Esta alusión que Guerin hace al escritor, poeta y filósofo estadounidense no es casual sino que, como se pone de manifiesto en la filmografía del barcelonés, ambos comparten el que es el motivo de su escritura: el acto de caminar.

- BAUDELAIRE, C. (2014): «Las muchedumbres», *El esplín de París (pequeños poemas en prosa)*, Madrid, Alianza editorial, 64-65.
- BENJAMIN, W. (2001): «El «flâneur»», *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, España, Taurus, 49-83.
- BENJAMIN, W. (2005): *Libro de los Pasajes*, Madrid, Ediciones Akal.
- BIENZÓBAS, P. (2014): «Entrevista a José Luis Guerin: “Mi experiencia como espectador vertebra mi relación con el cine”», *Mabuse. Revista de Cine*, 92. Disponible en: [<http://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=86624>] (Fecha de acceso: 04/09/2017).
- HESSEL, F. (1997): *Paseos por Berlín*, Madrid, Editorial Tecnos.
- HOFFMANN, E. T. A. (1989): *Cuentos*, México, Editorial Porrúa.
- HUART, L. (1841): *Physiologie du flâneur*, Paris, Aubert editeur.
- IGLESIAS, E. (2016): «La academia de las musas. Entrevista a José Luis Guerin», *Caimán cuadernos de cine*, 45 (96), Madrid, 30-32.
- LÓPEZ HERNÁNDEZ, J. M. (2005): «Apuntes sobre un espacio. El cine de José Luis Guerin», *El valor de la palabra. Revista anual de pensamiento*, 5, Vitoria-Gateiz, 195-200.
- LOSILLA, C., DE LUCAS, G. y QUINTANA, A. (2007): «Sobre esbozos y costumbres», *Cahiers du Cinéma España*, 4, Madrid, 25-29.
- MARTÍNEZ, L. (2015): «El poder de seducción de la palabra según José Luis Guerin», *El Mundo*, Locarno, 10 de agosto de 2015. Disponible en: [<http://www.elmundo.es/cultura/2015/08/10/55c85bfb46163f12688b456d.html>] (enlace activo a fecha: 11/10/2015).
- PELEATO, Floreal. (2016): «Entrevista a José Luis Guerin, el “flâneur” órfico» (8 de julio de 2016). Disponible en: [<http://florealepeato.com/jose-luis-guerin-el-flaneur-orfico/>] (Fecha de acceso: 01/09/2017).
- POE, E. A. (2000): «El hombre de la multitud», *Cuentos, I*, Madrid, Alianza Editorial, 251-261.
- RUSSO, P. (2008): «Entrevista al director José Luis Guerin», *El ángel exterminador*, 10. Disponible en: [<http://elangelexterminador.com.ar/articulosnro.10/entrevistaguerin.html>] (Fecha de acceso: 04/09/2017).
- SONTAG, S. (2009): *Sobre la fotografía*, Barcelona, Debolsillo.
- STEINER, G. (2011): *La idea de Europa*, México D. F., Ediciones Siruela.
- TERCER-OJO CINE DOCUMENTAL. «Entrevista a José Luis Guerin». Disponible en: [<http://www.tercer-ojo.cl/entrevista-a-x-persona/>] (enlace activo a fecha: 27/07/2015).
- THOREAU, H. D. (1862): *Caminar*, España, Ardora Ediciones.

CINCUENTA AÑOS DE HISTORIA DE MÉXICO: EL CINE COMO FUENTE, AGENTE Y RELATO HISTÓRICO EN *LA LEY DE HERODES* (LUIS ESTRADA, 1999)

Iris Pascual Gutiérrez

Universidad de Valladolid
irispascual87@gmail.com

Resumen:

Con este trabajo proponemos un acercamiento a la historia de México en los años cuarenta y noventa, tomando como eje una película que muestra claramente las posibilidades del cine como herramienta para el estudio del pasado, *La ley de Herodes* (Luis Estrada, 1999). Dotada de un fuerte tono satírico, su trama asocia el mandato de Miguel Alemán (1946-1952) a las desigualdades socio-económicas, la ausencia de libertades políticas y la corrupción. Pero la reflexión histórica que propone no se agota en sí misma, sino que tiene una clara intencionalidad orientada al tiempo presente: criticar la acción de los gobiernos mexicanos durante las presidencias de Carlos Salinas (1988-1994) y –en menor medida– Ernesto Zedillo (1994-2000).

Palabras clave: Relación Cine-Historia, Historia de México, Miguel Alemán, Carlos Salinas, cine mexicano.

1. Introducción

La manera en que la gran pantalla recoge, interpreta e influye sobre los acontecimientos políticos, las mutaciones de naturaleza cultural o los procesos económicos experimentados por las sociedades humanas se ha consolidado en los últimos años como un campo de estudio plenamente reconocido en el ámbito historiográfico. Por supuesto, muchas han sido las aportaciones que han contribuido a dotar las relaciones entre Historia y Cine del rigor académico que actualmente gozan. A nivel internacional podemos señalar las obras de Marc Ferro, Pierre Sorlin o Robert Rosenstone, mientras que en el plano nacional sobresalen José María Caparrós, Santiago de Pablo, Gloria Camarero, Ángel Luis Hueso, Julio Montero, José-Vidal Pelaz y un largo

etcétera. No es nuestro objetivo detallar los planteamientos de todos estos autores, para lo cual requeriríamos un espacio mucho mayor. Sin embargo, no quisiéramos avanzar sin dedicar un breve espacio a los presupuestos teóricos que con mayor fuerza impregnan este trabajo.

Entre estos destacan los de Marc Ferro. En líneas generales, este autor considera que el filme no solamente acerca al espectador a los sucesos del pasado¹, sino que también funciona como agente histórico. Es decir, como un artefacto que contribuye a crear estados de opinión y, de esta forma, es capaz de influir en la sociedad que lo consume. Una doble perspectiva fundamental para abordar el análisis histórico del cine pero que no agota ni mucho menos sus posibilidades: es necesario tener también en cuenta la dimensión de la película como relato. La personalidad propia del relato cinematográfico y las implicaciones que sus particularidades puedan presentar de cara a emplearlo en estudios históricos han sido expuestas, entre otros, por Robert Rosenstone. Este autor afirma que los filmes no tienen por qué estar exentos de rigor en su explicación del pasado (sus planteamientos se refieren en exclusiva al género histórico) y entiende que es necesario valorar el medio cinematográfico en función de su propia naturaleza, teniendo muy presente que es imposible encontrar una cinta que alcance el grado de detalle y densidad de un texto escrito, por tratarse de dos medios de comunicación de ideas distintos².

Estas tres acepciones del filme (como documento, agente y relato histórico) aparecen de forma clara y fuertemente interrelacionadas en *La ley de Herodes*. La conflictividad social en el pequeño pueblo de San Pedro de los Saguaros, donde el corrupto alcalde ha sido asesinado por los campesinos del lugar, constituye la principal preocupación del gobernador de un estado indeterminado de México durante la presidencia de Miguel Alemán (1946-1952). Para garantizar la estabilidad y cimentar sus propias ambiciones políticas, el gobernador y su despiadado secretario de Gobernación encargan la alcaldía a Juan Vargas, un oscuro y honrado miembro del partido oficial. La llegada de Vargas a su nuevo cargo está revestida con las mejores intenciones, pero sus proyectos para llevar «el progreso y la justicia social» a San Pedro chocan con la escasez presupuestaria, la hostilidad de las «fuerzas vivas» locales y el desprecio de sus superiores. Ante esta situación Vargas no tarda en aceptar la corrupción como un hecho consustancial a la vida política, retorciendo la ley a su antojo e incluso llegando a la violencia física para salvaguardar su posición y hacer fortuna con ella.

¹ FERRO, 16-17.

² ROSENSTONE, 37-38.

| <i>La ley de Herodes</i> . Breve ficha técnica ³ . | |
|---|--|
| Producción (1999). | Alta Vista Films, Bandidos Films, Instituto Mexicano de Cinematografía y Nu Vision. |
| Dirección. | Luis Estrada. |
| Guion. | Luis Estrada, Vicente Leñero, Fernando Javier León y Jaime Sampietro. |
| Fotografía. | Norman Christianson. |
| Edición. | Luis Estrada. |
| Intérpretes principales. | Damián Alcázar (Juan Vargas), Pedro Armendáriz hijo (López, secretario de Gobernación), Ernesto Gómez Cruz (gobernador), Juan Carlos Colombo (licenciado Ramírez), Delia Casanova (Rosa, esposa de Vargas), Salvador Sánchez (Carlos Pek), Alex Cox (Robert Smith), Guillermo Gil (sacerdote), Eduardo López Rojas (doctor Morales), Isela Vega (doña Lupe). |
| Duración. | 120 minutos. |

La ley de Herodes articula un ataque sin cuartel contra el sistema político autoritario imperante en México durante las décadas centrales del siglo XX, mostrando un amplio abanico de situaciones que giran en torno al desprecio de las autoridades por la democracia formal o la corrupción administrativa ligada al crecimiento económico del país. Entendemos que esta película en tanto relato histórico –pese a apoyarse en una trama ficticia en la que predomina un tono abiertamente satírico– permite reflexionar sobre un buen número de cuestiones políticas, económicas, sociales y culturales relacionadas con el mandato de Miguel Alemán. Como veremos, el periodo 1946-1952 fue decisivo para la consolidación de algunos rasgos clave del autoritarismo mexicano y para que la economía del país adoptara un modelo sustentado en la industria y la afluencia de capitales (tanto nacionales como foráneos), dejando de lado las metas agraristas y populares vigentes *grosso modo* hasta 1940.

Ahora bien, esta cinta permite otras lecturas de tipo histórico. A nuestro juicio, esta ácida aproximación al sexenio alemanista tiene una intencionalidad: denunciar las decisiones económicas de corte neoliberal y la corrupción en el seno de la élite gobernante durante la presidencia de Carlos Salinas (1988-1994) y Ernesto Zedillo (1994-2000). Así, los años de Miguel Alemán son presentados por el director como una metáfora de las medidas adoptadas por las autoridades en los noventa y la manera en que estas ejercieron el poder, una idea que se ve reforzada por alusiones directas a hechos acontecidos en esta última época. De esta forma *La ley de Herodes* nos ofrece una interpretación histórica de México a finales de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta no por voluntariamente grotesca (la exageración es, por otro lado, coherente con su intencionalidad) menos digna de análisis, la cual nos permite al mismo

³ Elaboración propia a partir de http://www.imdb.com/title/tt0221344/?ref_=nv_sr_1 (consultado el 17 de agosto de 2017).

tiempo una aproximación al clima político, social y cultural del país en los años inmediatamente anteriores al cambio de siglo.

2. *La ley de Herodes* como relato histórico: una visión descarnada del sexenio presidencial de Miguel Alemán.

Como apuntábamos más arriba, *La ley de Herodes* abordó un amplio abanico de realidades políticas, económicas, sociales y culturales características del periodo 1946-1952 en México. Aunque todas ellas se nos presentan como partes indisolubles de un todo, hemos optado por dividir nuestro análisis en cuatro vectores: el autoritarismo político, las consecuencias del programa económico gubernamental, el papel de los grupos o instituciones más o menos desligados de la esfera oficial y –por último– la reflexión satírica en torno a uno de los productos culturales más característicos de estos años: las películas ambientadas en locales de ocio nocturno. Veamos estas ideas con más detalle.

En primer lugar, esta cinta denuncia dos rasgos centrales del modelo político autoritario vigente en México a mediados del siglo XX: el centralismo administrativo y los mecanismos de la sucesión presidencial. Así, *La ley de Herodes* presenta la administración mexicana como una estructura piramidal fuertemente jerarquizada: el nombramiento de Vargas como alcalde de San Pedro no es consecuencia de una votación democrática, sino de una decisión discrecional tomada por el gobernador del Estado a través de López y con el objetivo de ganarse el favor presidencial. No parece casual que Estrada se vaga de un filme ambientado en el periodo 1946-1952 para mencionar la tutela que el poder ejecutivo (articulada a través del Partido Revolucionario Institucional) ejercía sobre los gobiernos estatales y municipales, ya que la presidencia de Miguel Alemán fortaleció esta subordinación⁴. Además, este control era ejercido sobre todo mediante las asignaciones presupuestarias⁵, algo que *La ley de Herodes* refleja con detalle. Al comienzo de su gestión Vargas acude a la capital del Estado a solicitar fondos, ya que las arcas municipales se encontraban exhaustas tras los desfalcos de su predecesor. Pero el secretario de Gobernación se los niega, optando en su lugar por entregarle un revólver y un compendio legislativo. Con ello no solo inicia al protagonista en el uso coercitivo y deshonesto de la ley, sino que le muestra el nexo entre dependencia económica y subordinación política⁶. Pero además, el nombramiento de Vargas forma parte de los esfuerzos del gobernador por ganar protagonismo político y ser designado sucesor de Alemán. A este respecto podemos señalar que

⁴ KRAUZE, 140-149.

⁵ HERNÁNDEZ CHÁVEZ, 412-413.

⁶ A manera de ejemplo, podemos señalar que en 1950 el 78, 3% de los ingresos del Estado mexicano iban a parar al gobierno federal, el 18, 4% a los estatales y únicamente el 3, 3% a los municipales. KRAUZE, 148-149.

el sistema de transmisión de la presidencia basado en la búsqueda del candidato más adecuado por parte de un grupo reducido, encabezado por el presidente en ejercicio, se afianzó entre 1946 y 1952. El resultado era el acto conocido como «destape», es decir, la designación final de un individuo (el «tapado») cuyo nombramiento era aplaudido por la estructura corporativa priista y refrendado en unas elecciones vacías de contenido⁷.

Por otro lado, el sexenio alemanista asistió a la consolidación de un modelo de crecimiento basado en la industria y que (pese a estar fuertemente tutelado por el Estado)⁸ daba al capital financiero un protagonismo hasta entonces inédito en el país. Aunque la industrialización de México se había iniciado ya con Lázaro Cárdenas (1934-1940)⁹, se aceleró durante la Segunda Guerra Mundial y se fortaleció a partir de 1946. Alemán encabezó una generación política¹⁰ que se consideraba depositaria de la «interpretación ortodoxa de la revolución»¹¹, al tiempo que encargada de conducir a una nueva fase, dejando atrás la etapa agro-indígena para entrar con pie firme en la industrial¹². Así, a lo largo de estos años se puso en marcha un gigantesco entramado fabril centrado en la producción de bienes de equipo que convirtió a México en un hábitat ideal para el desarrollo de la iniciativa privada, tanto autóctona como internacional. Lo cual fortaleció la influencia del Estado sobre las clases medias y propició un acercamiento entre autoridades y élites económicas, que se articuló sobre todo a través de las relaciones personales. Una de las características definitorias de la vida económica y social mexicana en el periodo 1946-1952 fue la presencia en puestos clave del gobierno, el partido o las grandes empresas (ya sean de capital privado, mixto o en el prolífico sector estatal) de personalidades cortadas por un patrón común: la relación de amistad que los unía con el presidente y/o su círculo más cercano (familiares, antiguos compañeros de estudios, etc.). Como es fácil de entender, la fluidez para circular entre los negocios públicos y privados generó una descomunal corrupción, que tendió a asentarse como práctica habitual de gobierno hasta 1952¹³.

El rumbo económico adoptado por México con posterioridad a 1940 aparece reflejado de manera extremadamente crítica en *La ley de Herodes*. No solamente como un fértil caldo de cultivo (junto con el autoritarismo político) para la corrupción: en la primera secuencia de la película vemos cómo un ejemplar vaciado de la Constitución

⁷ *Ibid.*, p. 118.

⁸ El papel creciente del Estado en la vida económica fue uno de los rasgos clave de México entre 1940 y 1957 de acuerdo con GALLOY SANDOVAL GONZÁLEZ, 130-132.

⁹ MEDINA, *Hacia el nuevo Estado...*, p. 131.

¹⁰ Formada sobre todo por civiles con formación universitaria que paulatinamente relevaron de los puestos de máxima responsabilidad a los militares que hasta entonces las habían detentado. El periodista Carlos Denegri definió esta transición afirmando que, con Alemán, «la Revolución se había bajado del caballo para subirse al Cadillac». GALLOY SANDOVAL, 136.

¹¹ MEDINA, *Historia de la revolución mexicana...*, 93.

¹² HALE, 823.

¹³ KRAUZE, 107.

y un retrato de Alemán vestido con la banda presidencial son algunos de los lugares elegidos por el predecesor de Vargas para guardar el botín que ilícitamente ha acumulado. Estrada también interpreta en clave negativa la creciente influencia norteamericana, cuyo principal vehículo fue la inversión¹⁴. Esta aparece representada por el personaje de Robert, quien intenta lucrarse aprovechando la avaricia e ingenuidad del protagonista. Y, sobre todo, subraya los efectos negativos que las políticas económicas de estos años tuvieron en el México rural. En un momento dado, y para ganarse el favor de sus convecinos, Vargas anuncia que «la modernidad» llegará a San Pedro en forma de tendido eléctrico. Pero los trabajos se limitarán a la erección de un poste en el centro del pueblo, que permanecerá como símbolo de la vacuidad de las promesas oficiales. Esta reflexión es apropiada puesto que tanto el «desarrollismo» alemanista como el posterior «desarrollo estabilizador» (planteamiento vigente hasta comienzos de los años 1970, centrado en la expansión de la planta fabril unida al control de la inflación) impusieron un modelo de crecimiento inequitativo y que hacía recaer los costes de la industrialización sobre las rentas más bajas y sobre el sector agrario¹⁵. En la misma línea, *La ley de Herodes* entronca con una corriente de opinión fuertemente asentada en ambientes de izquierda que valoraba las medidas económicas adoptadas por Alemán y sus sucesores como contrarias a las metas agraristas y populares de la Revolución (cuyo máximo exponente habría sido la vasta reforma agraria impulsada por Lázaro Cárdenas). Esta oposición aparece claramente reflejada en el primer paseo del protagonista por San Pedro: cuando pregunta a su secretario por un edificio en ruinas, este le contesta que se trata de una escuela construida en época de Cárdenas y abandonada con posterioridad a 1940.

Ahora bien, en su aproximación al contexto histórico mexicano entre 1946 y 1952 *La ley de Herodes* no se limita a satirizar las miserias políticas y desigualdades socio-económicas más directamente ligadas a la esfera oficial. Se detiene igualmente en otras realidades más o menos independientes de esta, entre las que podemos mencionar las contradicciones en el seno del conservador Partido de Acción Nacional (principal fuerza de oposición al PRI en el campo electoral) o la creciente influencia de la Iglesia católica.

Por lo que respecta a la primera de estas cuestiones, desde su llegada a San Pedro –y pese a sus buenas intenciones iniciales– Vargas choca con la hostilidad del doctor Morales, perpetuo candidato del PAN a la presidencia municipal y embarcado en una cruzada moralizante cuyo objetivo es la clausura del prostíbulo local. Pero la amenaza que Morales supone para la posición del protagonista queda desactivada cuando este descubre que el jefe panista agrede sexualmente a su criada adolescente.

¹⁴ A partir de 1942 las relaciones entre México y Estados Unidos (que en las décadas anteriores habían mostrado tirantezas por cuestiones como la nacionalización de la industria petrolera por el gobierno de Cárdenas en 1938) entran en una fase de extraordinaria fluidez. Así, Luis Medina señala que la influencia de Alemán fue clave para que México se empapara de los planteamientos políticos norteamericanos, entre ellos un fuerte anticomunismo. MEDINA, *Historia de la revolución mexicana...*, 112.

¹⁵ GALLOYSANDOVAL, 152-154; ZAID, 136-137.

Con este personaje (y en un indudable tono satírico) Estrada aludiría a las contradicciones existentes en el seno de Acción Nacional a finales de los años cuarenta: un partido nacido en 1939 como consecuencia del descontento de una parte de las clases medias urbanas mostraban hacia el corporativismo oficial, inspirado –pese a sus cimientos conservadores– en el propósito democratizador de la Revolución y en el vasconcelismo¹⁶, pero que pronto acogió fuertes corrientes clericales y/o cercanas a la extrema derecha europea.

Pero no será solo con el doctor Morales con quien Vargas tenga dificultades. Su relación con el párroco del lugar, acostumbrado a emplear la información obtenida mediante secreto de confesión para asentar su influencia política y social, también será conflictiva: solamente con sobornos logrará ponerlo temporalmente de su parte. Entendemos que a través de este personaje *La ley de Herodes* reflexiona en torno al papel de la Iglesia católica en México con posterioridad a 1940. A partir de esta fecha las políticas anticlericales implementadas en los años veinte y treinta quedaron definitivamente atrás y los diferentes gobiernos consintieron tácitamente que la Iglesia ocupara posiciones en el ámbito educativo o patrimonial que legalmente le seguían vetadas¹⁷. Asimismo, esta referencia contribuye a sentar el paralelismo entre los años cuarenta y noventa planteado por esta cinta: en 1992 se reformó el artículo 130 de la Constitución, que hasta entonces impedía a los ministros de cualquier religión toda actividad política¹⁸.

Por último, no podemos finalizar nuestra aproximación a *La ley de Herodes* como relato histórico del periodo 1946-1952 sin mencionar uno de los espacios centrales para el desarrollo de su trama: el pequeño prostíbulo regentado por doña Lupe. Este ruinoso local, en el que tres jóvenes prostitutas son gobernadas con mano de hierro por una avejentada y violenta *madame*, simboliza el descenso del protagonista hacia la corrupción y la inmoralidad: doña Lupe es la primera en romper con sobornos la honradez de Vargas, quien (cuando alcance la cúspide de su poder) acostumbrará a gastar allí el dinero conseguido extorsionando a sus vecinos. Pero más allá de esta metáfora más o menos obvia, consideramos que el prostíbulo fue empleado por Estrada para denunciar la irrealidad del cine ambientado en locales de ocio nocturno, muy popular a finales de los años cuarenta.

Salvo notables excepciones como *La mancha de sangre* (Adolfo Best Maugard, 1937) el cine mexicano ha tendido a transmitir una imagen dulcificada de la prostituta. Encarnada por actrices de éxito, solía presentarse como una mujer bella, distinguida, devota y contradictoria. Este proceso se consolidó en los años cuarenta gracias a películas como *Salón México* (Emilio Fernández, 1948), que fortalecieron la transformación de la prostituta real en una figura idealizada: enamorada del hombre equivocado –su proxeneta, el «padrote», figura ineludible del género–, abnegada sostene-

¹⁶ MEDINA, *Hacia el nuevo Estado...*, 158-159.

¹⁷ KRAUZE, 155-156.

¹⁸ GALLO Y SANDOVAL, 248.

dora de una familia que no suele saber a qué se dedica, capaz de aunar al mismo tiempo el sufrimiento y el glamour (aunque raramente el deseo), etc. Asimismo, en estos años se formó un nuevo arquetipo, el de la «arrabalera»: prostituta pero también bailarina que introdujo en estos filmes el número musical. En todo caso, ya sea como meretriz o cabaretera, el final de los melodramas urbanos femeninos de los cuarenta en adelante no solía ser trágico: la mujer, cuyo interior era esencialmente bondadoso, quedaba redimida gracias al amor de un ingeniero o de un licenciado y abandonaba el burdel o la sala de fiestas para iniciar una vida burguesa tipo. Esta forma de representar la mujer (incluido el *happy ending*)¹⁹ puede relacionarse sin esfuerzo con el intento de las autoridades por dulcificar la cara menos amable del proceso de urbanización y desarrollo económico consolidado durante estos años, así como con el esfuerzo de la industria por adaptarse a los gustos de las nuevas clases medias²⁰. A nuestro juicio, mostrando un local sórdido, violento y opresivo para las mujeres que en él trabajan, Estrada trataría de ridiculizar un producto cultural que jugó un papel fundamental en la educación sentimental de muchos mexicanos. Y, por extensión, denunciar las contradicciones de la etapa histórica en la cual este tuvo su auge.

3. El papel de *La ley de Herodes* como fuente y agente histórico: una crítica a los gobiernos mexicanos de los noventa.

Hasta ahora hemos visto cómo *La ley de Herodes* aborda con un tono satírico (no exento de profundidad analítica) la historia de México entre 1946 y 1952. Pero las posibilidades de esta cinta como un recurso para el estudio del pasado van más allá: a nuestro entender, ofrece una aproximación a las sensibilidades críticas con la evolución política y económica del país durante la década de los noventa.

Los años cincuenta y sesenta se caracterizaron, en líneas generales, por las pautas que acabamos de señalar: un ejercicio autoritario del poder y un crecimiento económico fuerte pero desigualmente repartido²¹. Ahora bien, las huelgas de 1958-1959 o el movimiento estudiantil de 1968 manifestaron el descontento con el corporativismo y el deseo de mayores libertades políticas entre importantes sectores sociales. Además, desde finales de los sesenta es posible apreciar el agotamiento del «desarrollo estabilizador»²². El incremento de la participación estatal en ámbito económico durante los mandatos de Luis Echeverría (1970-1976) y José López Portillo (1976-1982) se saldó con un rotundo fracaso, por lo que el sexenio de Miguel de la Madrid (1982-1988) supuso el inicio de un nuevo paradigma basado en el neoliberalismo y el

¹⁹ Marc Ferro sostiene que el *happy ending*, ya sea como autocensura o como imposición, equivale al triunfo de una moral determinada, habitualmente conservadora. FERRO, 24-25.

²⁰ GARCÍA RIERA, 171.

²¹ COSÍO VILLEGAS, 163-164.

²² MEDINA, *Hacia el nuevo Estado...*, 174-175.

libre mercado²³. Las medidas adoptadas por De la Madrid golpearon con dureza a las rentas medias y bajas, mientras que la oposición se fortaleció tanto a derecha (el apoyo al PAN creció entre los círculos empresariales tradicionalmente cercanos a las autoridades y las clases medias) como a izquierda (el aligeramiento del aparato corporativo, consecuencia de la austeridad presupuestaria, causó importantes abandonos en el partido oficial)²⁴. Estas situaciones, sumadas a un triunfo electoral manchado por la sombra del fraude²⁵, marcaron el acceso de Carlos Salinas a la presidencia.

Puesta en duda su legitimidad, Salinas desarrolló una vasta actividad reformista. En lo político, esta se orientó al aligeramiento de las estructuras corporativistas (cada vez menos capaces de canalizar apoyos hacia el partido oficial) y al establecimiento de nuevas normas de tipo electoral²⁶, labor que fue continuada por su sucesor, Ernesto Zedillo. En lo económico, durante los noventa las autoridades continuaron la senda marcada en los años previos y se esforzaron por insertar a México en la economía globalizada. La principal manifestación de este proyecto fue la firma del Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá, que entró en vigor el 1 de enero de 1994. Ahora bien, aunque se esperaba que la afluencia de capital y tecnología extranjeros incrementaran la competitividad de la economía mexicana, estas medidas causaron el cierre de muchas empresas, un incremento del desempleo y retrocesos en materia de derechos laborales²⁷. Uno de los sectores más afectados fue precisamente el cine: entre 1996 y 2000 los estudios mexicanos produjeron 89 filmes –frente a los 954 norteamericanos estrenados en el mismo periodo–, lo que nos habla de una situación crítica para la industria²⁸.

Aun cuando existen notables diferencias entre la gestión de Miguel Alemán y las políticas adoptadas por Salinas o Zedillo (sobre todo en lo que al papel del Estado en la economía se refiere), consideramos que con esta obra Estrada aspira a construir un nexo entre ambos periodos, tomando la sátira del primero para denunciar desde una perspectiva de izquierda los aspectos a su juicio más negativos del segundo. Entre estos se encontrarían la corrupción (fuertemente asentada en el círculo más cercano a Salinas)²⁹, la dependencia respecto al gran capital internacional, una excesiva influencia política e ideológica procedente de los Estados Unidos, un modelo económico que marginaba a amplios segmentos de la sociedad o una serie de medidas muy alejadas

²³ *Ibid.*, p. 202.

²⁴ GALLOY SANDOVAL, 224-233; MEDINA, *Hacia el nuevo Estado...*, 243-272.

²⁵ CASTAÑEDA, 525-538.

²⁶ MEDINA, *Hacia el nuevo Estado...*, 291-301.

²⁷ GALLO Y SANDOVAL, 270-274.

²⁸ DE LA VEGA ALFARO, 20.

²⁹ Tras su salida de la presidencia, la figura de Carlos Salinas se vio afectada por múltiples casos de corrupción protagonizados por su hermano Raúl. KRAUZE, 481.

de los horizontes originales de la Revolución mexicana³⁰. Para subrayar esta relación *La ley de Herodes* incluyendo en su trama dos alusiones directas al contexto socio-político de los años noventa, concretamente a los primeros meses de 1994.

El primero de ellos está presente a lo largo de todo el filme: nos referimos a los vecinos de San Pedro. Se trata de una población con raíces indígenas (muchos no hablan castellano), dedicada a la agricultura de subsistencia y que soporta estoicamente los abusos perpetrados por sus gobernantes. Pero que, cuando estos llegan a lo intolerable, reacciona con decisión: solamente la oportuna llegada de la policía impide que Vargas sea linchado por los lugareños de la misma forma que lo había sido su antecesor. En nuestra opinión, estas imágenes hacen referencia a la movilización campesina e indígena desarrollada en el estado de Chiapas, cuyo máximo exponente fue la insurrección armada del Ejército Zapatista de Liberación Nacional el 1 de enero de 1994. Autodefinido como «anticapitalista y de izquierda»³¹, amplios sectores de la sociedad mexicana han visto en el zapatismo –pese a sus contradicciones argumentales³²– una fuerza de oposición al autoritarismo político y los planteamientos neoliberales.

La segunda mención al conflictivo año 1994 es incluso más directa. Cuando Alemán designa como sucesor a Adolfo Ruiz Cortines, las ambiciones presidenciales del gobernador se ven truncadas. Además, su caída en desgracia arrastra a López: el partido se ha decantado por otro candidato a la gubernatura del estado, un hombre llamado Terrazas. Pero estimulado por su mentor, quien le anima a «dar un susto» a sus rivales políticos, el aún secretario de Gobernación toma una decisión drástica y prepara un atentado contra Terrazas. Toda esta secuencia alude claramente al asesinato el 23 de marzo de 1994 de Luis Donald Colosio, candidato del PRI a la presidencia de México. Y no solamente esto, ya que alienta la teoría –ampliamente difundida pero nunca verificada– de que personalidades cercanas a Salinas participaron en este magnicidio. Tanto la muerte violenta de Colosio como la de José Francisco Ruiz Massieu (uno de los principales colaboradores en materia económica de Ernesto Zedillo, asesinado el 28 de septiembre) causaron un fuerte impacto en la sociedad mexicana³³.

³⁰ Sobre todo la modificación del artículo 27 constitucional (1992) para facilitar que los ejidatarios (campesinos que trabajaban terrenos de titularidad comunitaria, santo y seña de la política agraria cardenista) accedieran a la pequeña propiedad individual. GALLO Y SANDOVAL, 247-248.

³¹ GOGOL, 41-42.

³² VIQUEIRA ALBÁN.

³³ MEDINA, *Hacia el nuevo Estado...*, 336.

4. Conclusiones

La manera en que *La ley de Herodes* presenta la historia de México constituye, a nuestro entender, un excelente ejemplo de las posibilidades que la gran pantalla ofrece para el estudio del pasado: mostraría no solo el papel del cine como relato, fuente y agente histórico, sino también la interrelación entre estas tres acepciones. A lo largo de estas páginas hemos podido ver cómo una lectura descarnada del sexenio presidencial de Miguel Alemán permite –más allá de reflexionar en torno al periodo 1946-1952– aproximarnos a los planteamientos de los sectores críticos con la realidad mexicana a finales de los noventa: tanto su interpretación de la misma como los discursos que trataron de difundir entre la sociedad. El nexa que une desarrollo argumental e intencionalidad política en esta película subraya una idea central: cuando hablamos de filmes ambientados en el pasado, el principal medio para crear estados de opinión es la forma en que se relata la Historia.

Por último, debemos mencionar una cuestión no menor: *La ley de Herodes* recibió importantes apoyos por parte de organismos públicos, fundamentalmente el Instituto Mexicano de Cinematografía. Consideramos que esto no hubiera sido posible si por aquel entonces México no hubiera dado ya muchos pasos (tanto a nivel institucional como sobre todo social) hacia la descomposición del autoritarismo político, en un proceso que culminó en el año 2000. Por ello podemos afirmar que (además de las cuestiones abordadas con anterioridad) esta cinta alberga una interesante paradoja: testimonia que –a la altura de 1999– muchas de las realidades que recoge habían sido en gran medida superadas.

5. Referencias bibliográficas

- CASTAÑEDA, J. (1999): *La herencia. Arqueología de la sucesión presidencial en México*, México, Alfaguara.
- COSÍO VILLEGAS, D. (coord.) (1994): *Historia mínima de México*, México, El Colegio de México.
- DE LA VEGA ALFARO, E. (2012): «El cine mexicano frente al nuevo milenio: tendencias, búsquedas y nuevos autores», TRUJILLO, I. (coord.): *Cine mexicano entre dos siglos. Reflejos de una evolución*, Valladolid, Semana Internacional de Cine de Valladolid, 13-55.
- FERRO, M. (1995): *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel.
- GALLO, M. y SANDOVAL GONZÁLEZ, V. (2001): *Del Estado oligárquico al neoliberal. Historia de México 2*, México, Ediciones Quinto Sol.
- GARCÍA RIERA, E. (1993): *Historia documental del cine mexicano. 5, 1949-1950*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Gobierno de Jalisco/CONACULTA/IMCINE.
- GOGOL, E. (2014): *Ensayos sobre zapatismo*, México, Juan Pablos Editor.
- HALE, C. A. (1996): «Los mitos políticos de la nación mexicana: el liberalismo y la revolución», *Historia mexicana*, XLI, 4, México, 821-837.
- HERNÁNDEZ CHÁVEZ, A. (2000): *México. Breve historia contemporánea*, México, Fondo de Cultura Económica.

- KRAUZE, E. (1997): *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano 1940-1996*, México, Tusquets, 1997.
- MEDINA, L. (1979): *Historia de la revolución mexicana. Periodo 1940-1952. Civilismo y modernización del autoritarismo*. México, El Colegio de México.
- (2010): *Hacia el nuevo Estado. México, 1920-2000*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ROSENSTONE, R. A. (1997): *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel.
- VIQUEIRA ALBÁN, J. P. (1999): «Los peligros del Chiapas imaginario», *Letras Libres*, 1, 1, México, 20-28.
- ZAID, G. (1979): *El progreso improductivo*, México, Siglo XXI Editores.

COMO ALCALDE VUESTRO QUE SOY...

Amparo Plaza Vidal

Generalitat Valenciana
ampaplaza@hotmail.com

Resumen:

El propósito de este Proyecto de Investigación es crear un sistema de selección y análisis de películas que sirva de apoyo a la enseñanza de la historia. Siguiendo las huellas del profesor Tomás Valero en el proyecto Cine-Historia, cuyo principal objetivo es promover la Historia a través del Cine, en tanto que éste es hijo de su tiempo y fuente de información primaria. Sobre la base de tal principio, Cine-Historia, nuestro trabajo defiende el estudio de la Historia Contemporánea a través de las películas coetáneas pero, además, sostiene que todo filme encierra en sí mismo un indiscutible valor testimonial susceptible de adaptarse a cualquier disciplina del saber. En este sentido, Cine-Historia aboga por la aplicación didáctica del Cine para la enseñanza y el aprendizaje de la Historia en el aula y fuera de ella. Ideas a las que se suma nuestro trabajo serán objeto de estudio y análisis a lo largo de estas páginas¹.

1. Introducción

Desde hace mucho tiempo los profesores hemos introducido el cine en las aulas de forma aleatoria y dependiendo de los gustos y el criterio de cada profesor, pero incluso suponiendo que gozamos de una gran habilidad para seleccionar películas, ello no garantizaba que tuviera el rigor científico necesario para afirmar que el cine es una herramienta pedagógica para enseñar historia. Este interés por sistematizar la selección de películas y secuencias determinadas que ilustraran el primer franquismo me llevó a buscar la ayuda de la doctora Mercedes Miguel y bajo su dirección presente en 2011 y en esta universidad un trabajo de investigación titulado: El cine como herramienta y recurso pedagógico para enseñar historia: cine español 1939-1959. Uno de los objetivos de este trabajo es afianzar la comprensión de la historia a través del cine

¹ <http://www.cinehistoria.com/>. CineHistoria es un proyecto realizado por Tomás Valero Martínez, licenciado en Historia por la Universidad de Barcelona y miembro del Centre d'Investigacions Film-Història del Parc Científic de Barcelona.

y concretamente del cine español. En este caso analizaremos las relaciones del régimen a través de *Bienvenido Mr. Marshall*.

¡*Bienvenido, Mr. Marshall!* Está considerada como una obra maestra del cine español. Fue dirigida por Luis García Berlanga que también participó en la elaboración del guion junto a Juan Antonio Bardem y Miguel Mihura. La película obtuvo un gran éxito en el Festival Internacional de Cine de Cannes. Es una comedia costumbrista que narra la vida en España durante los años 1950, periodo en el que se produce el acercamiento entre el gobierno franquista y el de EEUU.

2. Contexto histórico

Después de la Segunda Guerra Mundial, EEUU firmó una serie de acuerdos económicos con Europa, el conocido Plan Marshall.

España no pudo beneficiarse de estas ayudas ya que después de la Guerra, una resolución de la ONU, firmada en 1946, condenaba el régimen franquista y proponía la retirada de los Embajadores.

Pero a medida que terminaba la década de los cuarenta las relaciones internacionales comenzaron a cambiar. Ello se debió fundamentalmente al recrudecimiento de las relaciones entre EEUU y la URSS. En 1950 se intensificó la guerra fría entre ambos países. A partir de este momento EEUU comenzó un acercamiento al régimen que se tradujo, entre 1950 y 1953, en un apoyo diplomático que supuso la vuelta de los embajadores, la concesión de los primeros créditos y la firma de un tratado de Cooperación con EEUU, a cambio del establecimiento de bases militares en territorio español en Torrejón de Ardoz, Rota, Morón y Sanjurjo-Valenzuela. A partir de este momento España se encontró bajo la órbita militar de EEUU.

Este acuerdo fue utilizado por los aparatos de propaganda del régimen franquista como un logro personal de Franco.

También en 1953 se firmó un Concordato con la Santa Sede. Ese mismo año España entra a formar parte de la UNESCO

3. Ficha técnico-artística

Dirección: Luis García Berlanga

Intérpretes: José Isbert (Don Pablo, el alcalde), Manolo Morán (Manolo, el representante), Lolita Sevilla (Carmen Vargas, la folclórica), Elvira Quintillá (Srta. Eloísa, la maestra), Alberto Romea (Don Luis, el hidalgo), Luis Pérez de León (Don Cosme, el cura párroco), Félix Fernández (Don Emiliano, el médico), Fernando Aguirre (Secretario), Joaquín Roa (Pregonero), Emilio Santiago (Barbero), José Franco (Delegado), Nicolás D. Perchicot (Boticario), Rafael Alonso (Enviado del Delegado General), Ángel Álvarez (Pedro), José M^a Rodríguez (José), Fernando Rey (Narrador)

Guion: Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem y Miguel Mihura

Estreno: 1953

País: España

Música: Jesús García Leoz.

Fotografía: Manuel Berenguer

Producción: UNINCI.

Montaje: Pepita Orduña

Género: Comedia

Datos técnicos: Blanco y negro. **Duración:** 95 min.

Premios:

- 1953, Círculo de Escritores Cinematográficos, Mejor Música, Jesús García Leoz
- 1953, Festival de Cine de Cannes, Película de Humor, Luis G. Berlanga
- 1953, Festival de Cine de Cannes, Mención Especial, Mejor Guion, Luis G. Berlanga.
- 1953; Festival de Cine de Cannes, Mención Especial de la FIPRESCI, Mejor Película, Luis G. Berlanga.
- 1953; Sindicato Nacional del Espectáculo, Primer Premio, Mejor Película, Luis G. Berlanga

Sinopsis: En una pequeña ciudad castellana, Villar del Río, reciben la noticia de que los americanos están a punto de llegar y con ellos mucho dinero. Para agradecerles decoran su pueblo de forma que parezca andaluz, pensando que esa imagen folklórica gustará a los extranjeros.

4. Las escenas seleccionadas

La selección se ha hecho en base a los siguientes criterios:

Las primeras se refieren a la llegada del delegado del gobierno y la información que este transmite al alcalde con respecto a la visita de los americanos y los beneficios que ello comporta. También le exige un gran recibimiento para estos amigos de América del norte que traerán muchos dólares.

En segundo lugar nos centraremos en el proceso de formación y transformación del pueblo para recibir a los americanos.

Por último, el desengaño y la decepción de los vecinos al no detenerse la comitiva americana.

4. 1. El aviso

A la plaza del pueblo llega un coche oficial escoltado por motoristas, del que bajan cuatro personas bien vestidas, son funcionarios del gobierno. Mientras tanto hay una alarma general en el pueblo, y todos buscan al alcalde, se oyen frases como:

- *“el delegado general, han debido descubrirlo todo, avisa a toda la gente, arreglar lo que podáis”*
- *“indudablemente es la guerra”*

Por la ventana de la escuela avisan a la maestra *“señorita, señorita el señor delegado”*. Rápidamente la maestra entona con todos los niños *“que viva, que viva, el señor delegado”*.

Unos niños gritan *“la cosecha ha sido mala, la cosecha ha sido mala”*.

Análisis:

Son varios los aspectos que observamos ya que en primer lugar se percibe el miedo a la autoridad, el recuerdo de la guerra, la obligación de los niños de ensalzar a la autoridad y por último el estraperlo, es decir se esconde la producción real de grano para venderla en el mercado negro por tanto no se declara la realidad al Estado. El intervencionismo económico fue uno de los pilares de la autarquía que sustituyó los mercados por la fijación de precios, lo que bloqueó el crecimiento económico y provocó que los productores escondieran la producción.

Estas imágenes también muestran la realidad de un pueblo español de los años cincuenta que ha perdido el tren de la modernidad y cuya principal actividad económica se centra en la agricultura y en la ganadería.

4. 2. El delegado general

Don Pablo (Pepe Isbert), el alcalde, llega al ayuntamiento en el que le está esperando el señor delegado, que nunca recuerda el nombre correcto del pueblo, le dice:

- *“pues bien señor alcalde he venido a comunicarle para fecha muy próxima la visita de unos buenos amigos”*
- *“los representantes de un gran pueblo”*
- *“que no vacilan en ayudar a sus hermanos de más escasa fortuna”*
- *“nuestros amigos señor alcalde son los americanos del norte”*
- *“más exactamente los delegados en España del Programa de Recuperación europea”*
- *“European Recovery Program”*
- *“o más sencillamente Plan Marshall”*

El señor delegado pide al alcalde que organice un gran recibimiento para los americanos. *“El pueblo debe arder en fiestas” le dice.*

Otra de las instrucciones que da al alcalde es que este les hable desde el balcón del pueblo, de la ganadería, de la agricultura, del comercio y de la industria, de todo. Cuando el alcalde le pregunta de qué industria responde:

- *“ah! da lo mismo solo saben inglés”*

Por fin se despide, pero antes de salir mira los sacos de grano y dice:

- *“y siento muchísimo que la cosecha no haya sido mala por causa del pedrisco, pero eso de momento no debe preocuparle”*

Análisis

En tono de sátira se explica el sometimiento del Régimen a la política norteamericana. España quedó al margen de la ayuda económica que los americanos prestaron para la reconstrucción de Europa después de la Segunda Guerra Mundial. Una crítica soterrada está presente a lo largo de toda la conversación. Observamos como *el señor delegado*, desde un principio propone al alcalde que engalane el pueblo para recibir a los americanos y que les hable de la industria del pueblo, que en realidad no existe, pero no importa ya que los americanos no lo entenderán puesto que solo hablan inglés. Se trata de mostrar la cara más amable de la dictadura ante un amigo tan poderoso como *los americanos del norte*, también hay que agradecerles y por ello hay que mostrar una realidad distinta.

España intenta ser admitida en diferentes organismos internacionales y establecer relaciones con los países occidentales ya que su aislamiento provocó un grave retraso económico. No debemos olvidar que la renta per cápita de 1935 no se superó hasta 1952.

En la última frase observamos, otra vez, como se esconde la producción de grano declarando siempre que la cosecha no ha sido buena.

4. 3. La maestra

En la escuela se hallan reunidos todos los vecinos del pueblo que atienden las explicaciones de la Srta. Eloísa (Elvira Quintillá), la maestra, referentes a EEUU. Utilizando un mapa señala la ubicación geográfica, cita el número de habitantes y su extensión, además relaciona estos datos con la población española. Cuando se refiere a la economía americana los cita siempre como los mayores productores de acero, carbón, petróleo etc.



Análisis:

Es interesante observar el aspecto de los vecinos, gente mayor, humilde y abrumada ante la cantidad de datos que la maestra ofrece, datos que engrandecen a los visitantes por su extrema riqueza frente a la pobreza de Villar del Río

4. 4. El cura

Don Cosme, (Luis Pérez de León) el cura párroco, entra en la escuela y añade los pecados de los americanos entre los que se cuentan, protestantes, judíos, indios, chinos y negros. Sin embargo, está dispuesto a recibir la ayuda de los americanos si a cambio se les devuelve el favor y se les hace un regalo “*la salvación de las almas*”

Análisis:

Utilizando la sátira añade un toque xenófobo al describir al pueblo americano. El párroco utiliza un argumento arcaico, es decir la grandeza de España reside en la fe, en la religión católica, es por eso por lo que aceptará el trigo o los dólares que inviertan los americanos.

4. 5. El NODO

En el cine del pueblo están viendo el NODO, que esta vez proyecta un noticiario en el que se observa la ayuda que Europa recibió debido al Plan Marshall y los beneficios que ello supuso para la recuperación económica europea.

Análisis

Observamos la dualidad de esta información ya que sabemos que España no se benefició del Plan Marshall, por lo tanto, esta secuencia es una crítica mordaz a dicha exclusión y además observamos que el gobierno de Franco una vez establecidas relaciones con los americanos intentarán, a través, de los diferentes aparatos de propaganda del Régimen transmitir a los ciudadanos la sensación de que las relaciones hispano-americanas son sumamente beneficiosas para España. En este noticiario también se observa la necesidad del Régimen de abrirse a occidente y salir definitivamente del aislamiento internacional.

4. 6. La confusión

Las fuerzas vivas del pueblo están en el café, jugando a las cartas, unos niños entran voceando y les advierten que ya han llegado los americanos. Todos salen corriendo hacia la plaza, están nerviosos porque les ha pillado desprevenidos, no obstante, están dispuestos a recibirlos como se merecen, por ello el alcalde inicia su discurso cuando llega una apisonadora conducida por dos hombres y decorada con banderines americanos. Quedan sorprendidos cuando estos les dicen que trabajan para obras pública y que “*están alisando y repintando*” la carretera para cuando lleguen los americanos.

Análisis

El Régimen intentó dar una imagen irreal de España después de la Segunda Guerra Mundial. Durante los años cincuenta y después de integrarse en algunos organismos internacionales se pretende mostrar una España más moderna, y en espe-

cial, a los americanos, a los que tienen que agradecer puesto que desean firmar un acuerdo bilateral.

4. 7. El comunicado

Rafael Alonso, el enviado del Secretario General, informa a don Pablo, el alcalde, de que los americanos llegaron pasado mañana. Le recrimina porque no hay nada preparado, ya que *“todo está igual”* *“¡qué dirán ellos cuando lo vean, qué impresión van a llevarse los americanos!”*

Análisis:

El engaño será una constante durante este período ya que se trata de aparentar lo que no es, sin importarles la realidad de un país que hasta hace muy poco todavía utilizaba las cartillas de racionamiento.

4. 8. La preparación

Al compás de unas castañuelas y desde el balcón del Ayuntamiento, don Pablo observa la plaza Mayor, primero vacía, sin embargo y en poco tiempo vemos desfilar a sus habitantes vestidos de andaluces. El atraso del pueblo es evidente, calles sin asfaltar, fachadas sin pintar, tejados que necesitan una reparación, puertas que no cierran, etc. Cuando todos los vecinos están reunidos en la plaza Mayor, el alcalde, vestido de cordobés, desde el balcón del Ayuntamiento comienza su famoso discurso: *“como alcalde vuestro que soy os debo una explicación...”*. Manolo (Manolo Morán), el representante, intentará explicar a los vecinos, con mayor claridad, que se pretende:

- *“la explicación es innecesaria porque vosotros sois inteligentes y despejados, sobretodo (...) sois nobles y bravos”*. Simultáneamente observamos las caras de algunos vecinos cuya expresión parece desmentir las afirmaciones de Manolo, el representante, puesto que parecen no entender muy bien lo que se les está diciendo.
- *“y yo que he estado en América y conozco aquellas mentalidades, muy nobles, pero infantiles, os digo que España se conoce en América a través de Andalucía (...)”* y continúa:
- *“es que la fama de nuestras corridas de toros, de nuestros toreros, de nuestras gitanas y sobretodo del cante flamenco ha borrado la fama de todo lo demás y busca en nosotros el folklore”*
- (...)
- *“y yo os recomiendo, mis queridos amigos, que vayáis pensando en lo que vais a pedir a los americanos, porque yo os doy mi palabra de honor que se van a estar aquí mucho tiempo gastándose todo el dinero que traen”*. Los vecinos de Villar del Río están entusiasmados y aplauden alegremente. Manolo, el representante sigue su discurso, pero es interrumpido por don Luís, el hidalgo, (Alberto Romea), el cual se refiere a los americanos, como *indios, extranjeros*, además tacha a los vecinos de mequetrefes por prestarse a tal pa-

rodia. El alcalde intenta convencer a los vecinos de que no le hagan caso ya que los beneficios que obtendrán serán muy importantes



Análisis:

Son varios los aspectos que observamos, en primer lugar, la pobreza de un pueblo castellano y de sus habitantes, la miseria en la que viven en un país que todavía no ha superado la guerra. En segundo lugar, destacamos el discurso de Manolo Morán y de Alberto Romea que están cargado de tintes xenófobos, ya que se refiere a los americanos como infantiles, indios y extranjeros, a la par que ignorantes puesto que suponen que son fáciles de engañar. Y por último, señalar la imagen folclórica que el franquismo proyectó de España, durante muchas décadas y que con un extraordinario sentido del humor vemos reflejado en esta secuencia.

4.9. El decorado

Los vecinos de Villar del Rio, dirigidos por el representante, levantan un decorado de cartón-piedra e improvisan un pueblo andaluz, además todos se visten para la ocasión.



Análisis:

Esta secuencia la interpretamos como una alusión directa del cambio de fachada que adoptó el Régimen, que pasó de ser pro-nazi a pro-americano. Cuando se inicia la guerra fría el Régimen es consciente que las relaciones con EEUU y los países bajo su

órbita cambiarán, y comenzaran las ansiadas relaciones internacionales. El Régimen sabrá adaptarse a los nuevos tiempos y comenzará a maquillar su imagen de cara al exterior, ya desde 1945 comenzó a introducir cambios como la derogación del saludo fascista el 11 de septiembre de ese mismo año, o el cambio de gobierno que se produjo en 1945 que supuso relegar a los falangistas a favor de los católicos.

4. 10. Las peticiones

En la plaza Mayor se encuentran los vecinos, sentados en una mesa las fuerzas vivas del pueblo, el alcalde, la maestra, el cura, el boticario..., están confeccionando una lista con las peticiones que los vecinos quieren hacer a los americanos.

Análisis

No es difícil extrapolar las peticiones de los habitantes de Villar del Río a la del resto de españoles. Todos sueñan con una vida mejor y suponen que los dólares americanos serán capaces de sacarlos de la precariedad económica, en la que la mayoría de españoles de los años cincuenta, se encontraba.



4. 11. La llegada de los americanos

Un nuevo día comienza y los vecinos se preparan para dar la bienvenida a los americanos. Aparecen todos en la plaza Mayor, esperando a que les avisen de la llegada de la comitiva americana. La plaza está adornada con banderines americanos y todos van vestidos de andaluces, cada uno ocupa su lugar, parecen disciplinados. Un joven está observando el camino desde el alto campanario y en el momento que avisa de que ya *“están subiendo la cuesta”* todos se ponen en marcha, la música comienza a sonar. Por la calle principal entra un coche negro precedido de dos motoristas, un niño se pone en medio e intenta leer un discurso, pero debe apartarse para que no le atropellen. La cara de sorpresa del alcalde, la maestra y demás vecinos lo dice todo, pero inmediatamente entra otro coche en la calle y vuelven a recuperar la esperanza, sonríen, pero este coche también pasa de largo, y luego otro y otro más, mientras el niño intenta leer su discurso en inglés.

Análisis:

Esta secuencia es la rúbrica, el final del cuento. La crítica a los americanos está presente en toda la cinta. Los americanos invirtieron millones de dólares en Europa después de la II Guerra Mundial, pero España no se benefició de esta ayuda debido al régimen fascista. Denuncia la exclusión de España del Plan Marshall lo que supuso que el país quedara estancado económicamente durante las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial. La película es la expresión de un deseo colectivo, ya que a pequeña escala Villar del Río representa la realidad de la sociedad española, anclada en la miseria, atrasada y pobre. La crítica mordaz y el sentido del humor están presentes a lo largo de toda la película. A pesar de todas las críticas a la sociedad española, la cinta, fue capaz de burlar la censura y sobrepasar las fronteras.

5. Conclusiones

Defendemos que, con este método, los alumnos, aprenderán a analizar escenas determinadas. Captarán intenciones, adquirirán la capacidad de diferenciar ficción y realidad. El cine, es pues un documento, nos muestra unos hechos históricos, en un espacio concreto, con un vestuario propio y un lenguaje específico. A través de las películas ahondaremos en determinadas formas de vida, conoceremos viviendas y barrios, diferentes situaciones sociales, etc. Estimamos que estas características contribuyen a la comprensión de los procesos históricos estudiados.

6. Referencias Bibliográficas

- CAPARRÓS LERA, J. (1990): *Introducción a la historia del arte cinematográfico*. Madrid. Rialp.
- CASANOVA, J. Y GIL ANDRÉS, C. (2009): *Historia de España en el siglo XX*. Barcelona. Ariel
- FERRO, M. (1980): *Cine e historia*. Barcelona. Gustavo Gili
- GUBERN, R., MONTEVERDE, J. E., PÉREZ PERUCHA, J., RIAMBAU, E., TORREIRO, C. (2009): *Historia del cine español*. Madrid. Cátedra
- MIGUEL BORRÁS, M. (2001): *Historia del cine con cien películas. I. Hasta 1960*. Madrid. Acento Editorial.
- RIQUER de, B. (2010): *Historia de España. La dictadura de Franco*. Barcelona. Crítica/Marcial Pons.
- ROSENSTONE, R: “El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia”. Barcelona. Ariel Historia.
- TRANCHE, R. y SÁNCHEZ BIOSCA, V.: *No-Do. El tiempo y la memoria*. Cátedra-Filmoteca Española, Madrid, 2001.
- VALERO, T. (2010): *Historia de España contemporánea vista por el cine*. Barcelona. Universidad de Barcelona
- ZUNZUNEGUI, S. (1998): *Pensar la imagen*. Madrid. Cátedra, Signo e Imagen.

ANÁLISIS INTERTEXTUAL DE LA ADAPTACIÓN FÍLMICA DE *LA RELIGIEUSE* (DENIS DIDEROT, 1796) A TRAVÉS DE LAS ADAPTACIONES CINEMATográfICAS DE JACQUES RIVETTE (1966) Y GUILLAUME NICLOUX (2013)

Ana Quiroga Álvarez

Universidad Complutense de Madrid (CAVP1)
anaquiro@ucm.es // anq1990@gmail.com

Resumen:

En la presente comunicación se persigue analizar la representación del deseo en el cine a través de la obra clásica *La religieuse* (1796) de Denis Diderot. Para ello, se contará con las dos adaptaciones cinematográficas de la novela, realizadas por Jacques Rivette en 1966 y por Guillaume Nicloux en 2013. Partiendo del personaje de Simonin Suzanne, destinada a ser monja de clausura contra su voluntad, se busca ahondar en el mito de la Virgen María como emblema máximo de la castidad y entrega femenina.

A su vez, se pretende establecer un marco comparativo entre la obra original de Diderot y sus adaptaciones cinematográficas. Para ello, se atenderá tanto a la adaptación narrativa como a la construcción del marco estético en los films escogidos. Un trabajo de análisis que persigue averiguar hasta qué punto las condiciones socio-culturales en las que se produjeron ambas adaptaciones determinaron una nueva configuración del relato de Diderot.

Palabras clave: Estética, antropología, análisis cinematográfico, teología, sociología.

1. Introducción

La necesidad de conocer y comprender los cimientos de nuestra cultura y de nuestra sociedad es, sin lugar a dudas, uno de los motores de la investigación antropológica. En este caso, se ha optado por conjugar la antropología con los estudios cinematográficos, buscando aclarar ciertas dudas respecto a la construcción simbólica de nuestra sociedad. De esta manera, se persigue construir en este artículo una mirada poliédrica en torno a la cuestión de la vida monacal. Para ello, se ha optado por trabajar la obra

de *La religieuse* desde una triple perspectiva, partiendo de la novela de Denis Diderot para posteriormente plantear un doble análisis intertextual a través de las adaptaciones cinematográficas de Jacques Rivette y Guillaume Nicloux.

Inicialmente concebida en 1760 por Denis Diderot, el autor abandona la escritura de la obra hasta 1780, momento en el que retoma su novela. No obstante, *La religieuse* de Diderot sería finalmente publicada a título póstumo en 1796. Concebida en la antesala de la Revolución Francesa, la obra de Diderot ha sido apreciada por su marcado carácter anti-clerical, mostrándose en repetidas ocasiones la voluntad de Diderot por la libertad individual por encima del designio social impuesto.

Un planteamiento que queda recogido en el personaje central de la novela¹, Suzanne Simonin. Como hija ilegítima del *Marquis de Croismare*, Suzanne es coaccionada por su madre para tomar los votos de clausura, expiando así el pecado de adultorio de esta. Ello acabará determinando su vida en el Convento de Longchamp, al verse condicionada por un destino no elegido, sino impuesto. Tras la repentina muerte de Madame De Moni, superiora del Convento de Longchamp, la hermana Christine la sucede en el cargo.

Frente a la comprensión con la que De Moni acoge a Suzanne, la hermana Christine es presentada por Diderot como su contrapunto. Severa y con una estricta concepción de la religión, perseguirá y castigará la conducta de Suzanne, desde el momento en el que la joven monja se niega a entregarle las primeras páginas de su manuscrito. A partir de ese momento, Suzanne sufre la persecución de sus superiores, quienes le despojan de su hábito y pertenencias, llegando incluso a prohibirle la asistencia a misa y al comedor común.

Tras este episodio, Suzanne es finalmente trasladada al Convento de Saint Eutrope, dirigido por la superiora Madame de Chelles. Desde el inicio, Madame de Chelles desarrollará un fuerte interés por Suzanne que desencadenará en fuertes muestras de pasión hacia la joven. Ante la actitud de su superiora, Suzanne decide confesarse, siendo obligada a alejarse en la medida de lo posible de Madame de Chelles. Finalmente, Suzanne abandona el convento de Saint Eutrope, gracias al apoyo del nuevo director del convento.

Partiendo del texto original de Diderot, Jacques Rivette realiza en 1966 *Suzanne Simonin, la religieuse de Denis Diderot*. No obstante, la censura no permitió que la película llegara a las salas hasta 1967, coincidiendo con su estreno en el Festival de Cannes. En este sentido, la adaptación de Rivette fue una de las más polémicas del periodo conocido como *Nouvelle Vague*. Ya en 1965, la *Union des Supérieures majeures de France* (USMF) se pone en contacto con Alain Peyrefitte para notificarle su preocupación por el filme que Rivette está preparando, advirtiéndole del dudoso con-

¹ La novela de Denis Diderot está narrada en primera persona del singular por Suzanne Simonin, autora de esas memorias que comenzaría a redactar durante su etapa en el Convento de Longchamp. No obstante, la adaptación realizada en el año 2013 por Guillaume Nicloux iría más allá de este planteamiento narrativo, introduciendo al *Marquis de Croismare* desde el minuto cero del film, abarcando por lo tanto un punto de vista *metadieético* en relación al relato original.

tenido moral del mismo. En 1966, la *Association des parents d'élèves de l'école libre* (APEL) se suma a la protesta de las religiosas.

Debido a las fuertes quejas, el 22 de marzo de 1966 la comisión de control da luz verde a la película de Jacques Rivette, limitando la censura a los menores de dieciocho años. Sin embargo, el 29 de marzo de ese mismo año el nuevo Secretario de Estado, Yvon Bourges, reúne una vez más a la comisión de control. Fruto de este segundo encuentro, se prohíbe totalmente la distribución y exhibición de dicha obra. Tras las protestas colectivas², la censura se vuelve flexible con la cinta de Jacques Rivette, permitiendo su exhibición y distribución, pero conservando la prohibición para menores de dieciocho años.

Protagonizada por Anna Karina, la adaptación de 1966 de *La religieuse* se caracteriza por el uso de planos medios y generales. Por su parte, *La religieuse* (2013) de Guillaume Nicloux se caracteriza por su sobriedad estética. Dominada por el uso de planos cortos y subjetivos, la adaptación de Nicloux busca el gesto por encima del conjunto escénico. A pesar de las diferencias entre ambas adaptaciones, ambas presentan ciertos elementos que añaden la huella del realizador a la obra original de Denis Diderot.

En este sentido, el objetivo de esta comunicación es ahondar en estas diferencias para analizar comparativamente los roles femeninos reflejados en ambas producciones. Para ello, se han seleccionado tres escenas determinantes en la obra de Diderot, correspondientes a la **iniciación** (toma de votos); **proceso** (su persecución por la superiora Christine) y, finalmente, **redención**³ de Suzanne Simonin (fruto de su tortuosa relación con Madame De Chelles).

Como se mostrará a continuación, cada uno de estos tres estados se identificarán con tres modelos de feminidad cristiana. En la **iniciación** de Suzanne, el peso de Madame De Moni es vital como guía espiritual. En su **proceso**, la superiora Christine es la personificación de la vertiente más estricta y severa de la vida religiosa. Finalmente, en la **redención** de Suzanne, Madame de Chelles encarnaría el dominio de las bajas pasiones por encima de la virtud cristiana.

2. Análisis de las escenas

2. 1. Iniciación: toma de votos

En este primer epígrafe, nos centraremos en la toma de votos de Suzanne Simonin y su iniciación en la vida religiosa dentro del *Couvent de Longchamp*. Un paso que,

² La censura total de la obra de Rivette provoca la cólera de diversas personalidades del cine, entre las que cabría citar a Jean-Luc Godard. El realizador llegó a publicar medio *Le Nouvel Observateur* un duro artículo contra André Malraux bajo el título “*ministre de kultur*”.

³ Se ha adoptado el término de “redención” ya que, desde una perspectiva simbólica, la pasión que Madame de Chelles siente hacia Suzanne conducirá a la joven hacia el final de su vida en clausura. Una muerte que se vuelve real en el caso de Madame de Chelles.

tanto en la obra del siglo XVIII como en sus dos adaptaciones cinematográficas, se lleva a cabo en dos etapas. En la primera, la falta de fe lleva a Suzanne a cancelar sus votos. En la segunda etapa, la presión del entorno familiar la llevan a rectificar y a aceptar el designio social impuesto.

Como ya se ha mencionado anteriormente, es la condición de hija ilegítima la que acabará determinando el destino de Suzanne como monja de clausura. Ante la presión social y económica, su madre le repite en sucesivas ocasiones que la vida en clausura es la única vía de salvación para la joven. Con sus dos hermanas prometidas, parece que la razón principal que llevaría a Suzanne a tomar los votos sería la imposibilidad de su madre para hacer frente a una tercera dote.

Ante este designio, la ayuda de Madame De Moni se torna esencial en esta primera etapa. Desde una perspectiva mística, la superiora se convertirá en la nueva madre de Suzanne, siendo su guía y acompañante durante sus primeros días en el convento. En este sentido, la figura maternal de Madame De Moni encajaría con la descripción de la virtud mariana que ofrece Marina Warner en su obra *Alone of all her sex. The myth and the cult of the Virgin Mary*.

Entre las diversas facetas de la Virgen María, la maternidad sería uno de los roles a destacar. Tal y como recoge Warner, es a través de esta que la Virgen María hallaría su salvación⁴. Una lectura que podría aplicarse a Madame De Moni, quien ya en su lecho de muerte reconoce como uno de sus logros el haber acompañado a tantas mujeres hacia la vida monacal. En el caso de la madre biológica de Suzanne, Madame Simonin, la maternidad se vuelve castigo, pues va unida al pecado del adulterio. En este caso, la hija heredaría el designio de expiar la falta cometida por la madre.

En relación a la ceremonia de la toma de votos de Suzanne Simonin (Anna Karina), Rivette nos presenta el rito iniciático en la primera escena de la película. Se trata de un plano general subjetivo que nos permite asistir al acto a través de la mirada de los padres de Suzanne. Tras las rejas, la imagen se divide entre el poder masculino y la sumisión femenina (F1). No obstante, la actitud inicialmente pasiva de Anna Karina se transforma, al erguirse y girar hacia la cámara, mirando al espectador directamente. En la segunda y definitiva toma de votos religiosos, Rivette se limita a mostrarnos el momento en el que Suzanne se viste para el rito eclesiástico. En este punto, llama la atención el suntuoso vestido de Suzanne, sobre todo si lo comparamos con la indumentaria escogida por Guillaume Nicloux para dicha ceremonia, quien opta por ropajes sencillos y sobrios.

⁴ En su maternidad, María fue glorificada, y a través de su postración ante su hijo, se volvió aún más gloriosa por su humildad. Extraído del inglés: *In motherhood Mary was glorified, and through her prostration before her child, become more glorious for her humility*. (Warner, 1983: 183).

Figura 1. *La religieuse*, 1966.Figura 2. *La religieuse*, 2013.

En el caso de Nicloux, el rito de la toma de votos adquiere un protagonismo ciertamente solemne, gracias al uso del plano general, combinado con el primer plano subjetivo. De esta manera, el espectador obtiene una visión más abierta del acontecimiento, pero sin dejar de lado la perspectiva subjetiva de Suzanne Simonin. Así, la cámara se deleita en cada momento del rito, mostrándonos cómo ese gran paño con la cruz cristiana cubre a las jóvenes religiosas (F2), para pasar posteriormente a un primer plano del rostro de Suzanne bajo la tela (F3).

Figura 3. *La religieuse*, 2013.

Frente a la frontalidad del plano en Rivette, Nicloux parece haber optado por la combinación del plano subjetivo y plano general, priorizando el punto de la vista de Suzanne Simonin por encima del espectador. Mientras que en la versión de 1966 Rivette se centraría en la renuncia de Suzanne por encima del acto en sí, en la adaptación del 2013 dicha renuncia ha de interpretarse a través del rito, volviéndose este imprescindible para la comprensión del espectador.

Otro aspecto que cabría señalar de dicha escena es el rol que cumple Suzanne en ella, pasando de ser una joven cualquiera a la “novia” de Jesucristo. Una cualidad que Rivette satiriza en los suntuosos ropajes que visten a Anna Karina en esa escena inicial. En este punto, la abnegación que se exige a Suzanne como mujer encajaría con el arquetipo de feminidad dibujado por Jules Michelet en su obra *La femme*. En ella, Michelet analiza la condición femenina a través de la religión cristiana: *C'est surtout*

*dans les éclipses religieuses, quand la tradition du passépâlit à l'horizon [...] c'est alors que la femme peut beaucoup pour soutenir et consoler*⁵. (Michelet, 1860: 180).

Esto es, el fin de toda religiosa no sería otro que el de cuidar de la sociedad, tal y como la madre cuida de sus hijos. Objetivo que ya destaca Nicloux en la ceremonia iniciática, a través del cura que les recuerda a las novicias que, en ese acto de entrega a Jesús, se comprometen a darse en vida a los demás y a velar por las almas cristianas, especialmente en aquellos momentos históricos en los que peligre la fe. Así, la religiosa se da a los fieles en la misma medida en la que la madre se daría a los hijos.

2. 2. Proceso: el castigo

Tras la repentina muerte de Madame de Moni, le sucede en el cargo la superiora Christine. Frente a la comprensión de la primera, la superiora Christine tiene una visión estricta de la religión y de sus funciones. Ello le llevará a desconfiar de Suzanne Simonin y de la negativa de esta a enseñarle sus manuscritos. En este punto, Sainte Christine parece no haber perdonado la renuncia inicial de Suzanne en su primera toma de votos.

Una desconfianza que acabará determinando el calvario al que es sometida Suzanne Simonin, despojada de pertenencias y ropajes, al tiempo que se le prohíbe la asistencia a los espacios comunes y a los actos litúrgicos. En este sentido, la condición a la que es sometida la joven nos la presenta como una nueva Juana de Arco, esta vez juzgado por sus propias compañeras y protegida por las instituciones eclesíásticas.

Una persecución donde Satanás y el peso que su figura conlleva está presente en más de una ocasión. Recordemos cómo la superiora Christine acusa a Suzanne de tener al demonio en el cuerpo, motivo que le lleva a exorcizarla. En este punto, el trabajo presentado por Jules Michelet en su obra *La bruja* nos aproxima al peso del pecado en el catolicismo. En ella, afirma que la persecución de la Iglesia a las mujeres “endemoniadas” se potencia en el siglo XIV, siendo estas acusadas de portar al mismo Satán en sus entrañas, afirmación que recoge la superiora Christine cuando Suzanne le confiesa su deseo de dejar el convento.

Si bien Michelet asocia inicialmente esta “endemonización” a una carga sexual de la mujer, vemos como en el caso de *La religieuse* dicha acusación estaría vinculada a la falta de fe de la protagonista, acusación con la que su superiora justifica el aislamiento al que Suzanne es sometida. Un castigo que se vuelve martirio, al ser reconocido como tal por el arzobispo, quien levanta la pena sobre Suzanne y acusa a la superiora Christine de no merecer ese alto cargo que ostenta.

De esta manera, cabría leer el proceso de Suzanne Simonin desde una doble perspectiva. Por un lado, es determinada culpable por sus superiores y compañeras. Por otro lado, el arzobispo la absuelve de dicho pecado y traslada la acusación a quienes la han castigado. En esta doble acusación, la joven es declarada mártir, al prevale-

⁵ En español: *es sobre todo en los eclipses religiosos, cuando la tradición del pasado palidece en el horizonte [...] es entonces cuando la mujer puede hacer mucho apoyando y consolando.*

cer el veredicto del arzobispo por encima del de su superiora. Si en el proceso de Juana de Arco el castigo viene impuesto por el poder eclesiástico, en el caso de Diderot serían sus propias compañeras las primeras en aplicarlo.

En este punto, la persecución a Suzanne no vendría directamente del poder, sino del entorno que lo propicia, desde su familia hasta su superiora y hermanas del convento de Longchamp. Una penitencia impuesta a través del código moral, siendo Suzanne una víctima del sistema. Así, el motivo que la condiciona a la clausura no es otro que la coacción impuesta por su madre para expiar su propio pecado de adulterio. Así pues, el planteamiento de Diderot, retomado en ambas adaptaciones cinematográficas, acusaría no sólo al poder institucional que permite dicha vejación, sino al sistema social y cultural que condiciona su destino.

En este sentido, el proceso de Suzanne Simonin no finaliza con la absolución del arzobispo, sino que continúa hasta el final. Quizá, el castigo que pesa sobre Suzanne no esté únicamente vinculado con la institución religiosa, sino con su condición de mujer. Es esta condición la que la destinará, sino al convento, al matrimonio concertado. Dos opciones que la determinan a un estado de dependencia y pasividad.

Dentro de su penitencia, cabría tener en cuenta dos perspectivas paralelas. Por un lado, la estancia de Suzanne en la sala de castigo; por otro lado, el proceso final por el cual se le absuelve. En el primer caso, la penitencia se podría entender como un proceso interno, como la resistencia de Suzanne al castigo impuesto. Una lucha internalizada en la que Nicloux se recrea a través de primeros planos, centrándose en ese cuerpo convulso y distorsionado de Suzanne (F4).



Figura 4. *La religieuse*. 2013.

Respecto a la escena del proceso, cabría diferenciar el juicio al que las hermanas del convento someten a Suzanne del proceso mediante el cual el arzobispo condena a nivel moral la actitud de las religiosas. En el caso de Rivette, el plano general vuelve a tomar protagonismo, junto con el recurso del plano maestro. Así, la secuencia en la que la superiora Christine dictamina el castigo (F5) presenta una ejecución formal paralela a la secuencia del arzobispo (F6). En ambos casos, Suzanne, en el medio de la composición de la imagen, aguarda arrodillada el veredicto de sus superiores.

Figura 5. *La religieuse*. 1966.Figura 6. *La religieuse*. 1966.

En el caso de Nicloux, el uso del plano subjetivo nos permite asistir a ambos acontecimientos desde la perspectiva de Suzanne. Así, el plano subjetivo en contrapicado de la superiora Christine (F7) muestra la posición de subordinación que ocupa Suzanne en ese escenario. Esta técnica vuelve a repetirse en el proceso de absolución de Suzanne, en el que el intercambio de primeros planos entre el arzobispo (F8), Suzanne y la superiora desvela el lugar que ocupa cada uno en ese espacio.

Figura 7. *La religieuse*. 2013.Figura 8. *La religieuse*. 2013.

2. 3. Redención: el punto final

Tras su cautiverio en el convento de Lonchamp, Suzanne es conducida a Saint Eutrope. Allí, entrará en contacto con Madame De Chelles, superiora del convento. Desde su llegada, Madame De Chelles colma de cuidados a Suzanne, buscando convertirse en una figura referencial para la joven. Una atención que genera los celos de la hermana Teresa, quien parecía mantener un vínculo estrecho con la superiora hasta ese momento, sintiéndose reemplazada por la nueva hermana. Otra vez más, Suzanne se ve afectada por unas condiciones externas que, si bien son ajenas a su voluntad, acaban determinando sus relaciones con los demás.

En este sentido, la manera en la que Rivette y Nicloux filman la cotidianidad en el convento de Saint Eutrope presenta rasgos claramente distintivos. Mientras que Rivette nos muestra un convento donde impera la opulencia y el manierismo, Nicloux opta por una sobriedad de conjunto, tanto estética como formal. Una apuesta estética y técnica que convive con una reactualización del planteamiento diegético de Denis Diderot, jugando con los diálogos e introduciendo elementos que dan nuevas cargas simbólicas al discurso.

Cabe destacar, por ejemplo, ese momento en el que Suzanne es invitada por la superiora a cantar para el deleite de sus compañeras. Así, la joven comienza a entonar una tonadilla infantil que hace referencia al matrimonio concertado. Frente a la ironía de la canción, la sobriedad que caracteriza la composición de Nicloux potencia el doble sentido de la obra. En este sentido, el matrimonio como referencia vuelve a aparecer posteriormente⁶ como ese designio final de la mujer, convirtiéndose la vida en clausura la única vía alternativa.

A su vez, la propuesta de Rivette vuelve a centrarse en el lugar que ocupan los personajes dentro del espacio físico. Así, vemos cómo Madame De Chelles acompaña continuamente a Suzanne, buscando la admiración y cariño de esta. Véase esa escena en la que Suzanne deleita a las hermanas con una tonadilla romántica cómo es acompañada por Madame De Chelles, compañía que continúa en los sucesivos paseos por el convento, tras la atenta mirada de la hermana Teresa, quien se convierte en una suerte de vigía (F9).

En esta línea, el peso de la moral cristiana juega una baza determinante en esta parte del relato. Conforme evoluciona su relación, la pulsión de Madame De Chelles hacia Suzanne Simonin va aumentando hasta estallar en ese encuentro en el que De Chelles pide a Suzanne un beso. Si bien este instante ha sido limado en las dos adaptaciones cinematográficas⁷, la carga erótica de ese instante prevalece en ambas. En el caso de Nicloux, hay dos momentos decisivos en esa pulsión: el instante en el que Madame De Chelles le pide a Suzanne una muestra de afecto que pruebe su amor por ella; y la escena en la que la superiora entra furtivamente en la habitación de Suzanne y se introduce en su cama.

En este sentido, Nicloux vuelve a recurrir al primer plano para potenciar espacios introspectivos que favorezcan el gesto por encima del entorno. En el primer encuentro furtivo, vemos de cerca el rostro parcialmente oculto de Madame De Chelles al entrar en éxtasis (F10). Gesto que le acabará costando no sólo su puesto sino también su vida, falleciendo al final del relato.

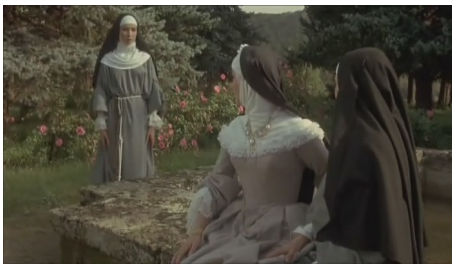


Figura 9. *La religieuse*. 1966.



Figura 10. *La religieuse*. 2013.

⁶ La referencia de la que hablamos se produce en el filme de Nicloux [min. 1: 17] durante una de las conversaciones íntimas entre Madame De Chelles y Suzanne.

⁷ En la novela de Diderot, Madame de Chelles llega a desnudar parcialmente el torso de Suzanne, besándolo y acariciándolo.

Esta represión castigada podría leerse a través de las palabras de Luce Irigaray, quien en su obra *Espéculo de la otra mujer* analiza la función guardiana de la mujer religiosa. Según Irigaray, entre las funciones que la Iglesia otorga a la mujer está la de vigilar y castigar cualquier conducta que se escape del código moral establecido. Respecto al erotismo, ella ha de guardarse de miradas ajenas, pues de lo contrario será castigada por su impureza. Un castigo que, en el caso de Madame de Chelles, le conducirá hasta su muerte. Esta suerte de máscara guardiana que plantea Irigaray podría leerse igualmente desde una perspectiva *deleuziana*. En *Imagen-tiempo*, Gilles Deleuze hace alusión al *cine-cuerpo*, concepto que trabaja desde la perspectiva de los cines de la modernidad:

«Pero hay otro polo del cuerpo, otro vínculo cine-cuerpo-pensamiento. “Dar” un cuerpo, montar una cámara sobre el cuerpo, adquiere otro sentido: ya no se trata de seguir y acosar el cuerpo cotidiano, sino de hacerlo pasar por una ceremonia, introducirlo en una jaula de vidrio o en un cristal, imponerle un carnaval, una mascarada que hace de él un cuerpo grotesco, pero que también extrae de él un cuerpo gracioso o glorioso, para acabar por último en la desaparición del cuerpo visible.» (Deleuze, 2013: 252).

Sin alcanzar este nuevo estado del cuerpo desfigurado, Nicloux logra condicionar el cuerpo a su máscara. Una máscara que ha de leerse desde una perspectiva mística, pues la envoltura que esconde la esencia misma de Madame De Chelles no es otra que el peso simbólico de la tradición judeo-cristiana. Esto es, el estigma de la moral que pesa sobre la religiosa, por su doble condición de mujer y guardiana.

3. Hallazgos y conclusiones

Gracias a este análisis dual en tres etapas de las adaptaciones cinematográficas de *La religieuse*, hemos podido mostrar la diversidad de caracteres que se encuentran tras el arquetipo mariano de la religión católica⁸. Desde la inocencia y pureza de Suzanne hasta la severa y castigadora actitud de la superiora Christine, pasando por la pulsión lésbica de Madame De Chelles, se observa cómo detrás de la Virgen María se esconden toda una serie de matices.

En este punto, la atracción de Madame De Chelles hacia Suzanne conviene analizarla desde una doble perspectiva. Por un lado, el deseo lésbico parece actuar por encima de la voluntad de la superiora, sometiéndola en una suerte de máscara pulsional que le lleva incluso a adentrarse en los aposentos de la joven. Por otro lado, Suzanne evita constantemente ese deseo, pudiendo llegar incluso a hablar en este caso de una violación de la intimidad de la joven por parte de su superiora.

⁸ Tal y como recoge Marina Warner en su obra *Allone of all her sex*, la Virgen María puede leerse a la vez como Reina, Novia o Madre.

Una relación, por lo tanto, sustentada en un vínculo desigual, donde Suzanne ocuparía una posición de subordinación hacia Madame de Chelles. En este sentido, la actitud de Suzanne, virtuosa, mártir y ciertamente pasiva, encajaría con esa “novia” de Jesús que se le impone en su toma de votos. Esto es, Suzanne no participa activamente en ninguno de los acontecimientos que determinan su destino, simplemente conducida por este hacia una vía u otra. Por lo tanto, más que un sujeto con capacidad de elección, Suzanne es presentada como una víctima del sistema social y cultural.

En relación al deseo lésbico, cabría mencionar el texto de *Alice doesn't*, obra en la que Teresa De Lauretis reflexiona acerca del rol de la mujer en el relato audiovisual. En él, plantea la necesidad de redibujar el esquema narrativo, posicionando a la mujer como sujeto y no únicamente como objeto de deseo masculino. Esto es, un nuevo estado del relato en el que el deseo se pudiese leer desde un sujeto en femenino plural: *The question then is how the reconstruct or organize vision from the “impossible” place of female desire [...] and how to represent the terms of her double identification in the process of looking at her looking*⁹. (De Lauretis, 1984: 69).

Aplicando las máximas de Teresa De Lauretis a la presente investigación, cabría considerar positivamente las adaptaciones cinematográficas de Nicloux y Rivette. Respetando la coherencia histórica hacia un texto del siglo XVIII, no dejan de visibilizar el deseo femenino más allá de los arquetipos clásicos de feminidad.

4. Referencias bibliográficas

- DELEUZE, G. (2013): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós.
- DE LAURETIS, T. (1984): *Alice Doesn't. Feminism Semiotics Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- DIDEROT, D. (1792): *La religieuse*. Paris, Les classiques du poche.
- GAUSSERAND, H-P. (2016): «L'histoire secrète de *La Religieuse* de Jacques Rivette. » Le Figaro. Publicado el 30/01/2016. [En línea] Recuperado de <http://www.lefigaro.fr/cinema/2016/01/30/0300220160130ARTFIG00028-l-histoire-secrete-de-la-religieuse-de-jacques-rivette.php> (última visita: 20/09/2017).
- IRIGARAY, L. (2007): *Espéculo de la otra mujer*. Madrid, Akal.
- MICHELET, J. (1860): *La femme*. Paris. Hachette, FB Editions.
- MICHELET, J. (1987): *La bruja. Estudio de las supersticiones en la Edad Media*. Madrid, Akal.
- VULSER, N. (2006): «La censure de “La Religieuse”. » Le Monde. Publicado el 25/08/2016. [En línea] Recuperado de http://www.lemonde.fr/culture/article/2006/08/25/la-censure-de-la-religieuse_806417_3246.html (última visita: 18/09/2017).
- WARNER, M. (1983): *Allone of all her sex. The myth and the cult of the Virgin Mary*. Nueva York, Vintage Books.

⁹ En español: *La cuestión es cómo reconstruir u organizar la visión desde el “imposible” espacio del deseo femenino [...] y cómo representar en términos de su doble identificación en el proceso de mirar y ser mirada.*

ROUSSEAU, S. (2012): «L'affaire de la Religieuse de Rivette (1965-1967)» *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires*. Número especial 2012. [en línea].
URL : <http://cerri.revues.org/1101>

Películas analizadas

La religieuse (La religiosa, Jacques Rivette). Francia: Rome Paris Films; Société Nouvelle de Cinématographie (SNC), 1966. (DVD distribuido en Francia por Studio Canal, 2010).

La religieuse (La religiosa, Guillaume Nicloux). Francia: Les Films du Worso; Belle Époque Films; Versus Production, 2013. (Disponible en www.filmin.es).

SOBRE JULIETA

Jeanne Raimond

Universidad de Nîmes (Francia)
GRES (Groupe de Recherches et d'Etudes Sociocritiques)
Instituto Internacional de Sociocrítica-
jeanne.raimond@gmail.com

Resumen:

Pedro Almodovar, en recientes entrevistas a la prensa francesa, afirma evoluciones, diferencias, propias y nacionales y tanto el público como la crítica recibieron su última obra, *Julieta*, como una novedad significada por el abandono de algunos clichés, de lo cañí, de una representación estereotipada de la mujer... Si nos fiamos de indicios semióticos, si aceptamos que el recurso a la intertextualidad queda inconfundible con la presencia de un texto cultural se puede proponer una lectura matizada de esta película. Lo que se da como *fatum*, destino, tragedia, se asentaría sobre un silencio que no es el de los jueces infernales sino el de la ausencia, ausencia de padres -cuando se desdibujan algunos contornos de los personajes femeninos, como siempre, al final, no salen más nítidos los de sus hipotéticos acompañantes-, ausencia de familia y hasta ausencia de tribu.

¿No será lo que se presenta en este film otra ocurrencia de una vivencia amarga de la postmodernidad?

Palabras clave: intertextualidad, texto cultural, tenant-lieu, posmodernidad, hipermodernidad.

Se ha conjeturado que Almodóvar, en *Julieta*, película que retoma elementos de tres novelas de Alice Munro, se podía haber encaminado hacia otro tipo de cine; se dijo que, teñido por el alejamiento de la fuente canadiense, ya no sería el mismo como si fuera esta de color más uniforme, de música más plañidera.

Para matizar algo esta opinión intentaré mostrar cómo el juego de la intertextualidad no interfiere sobre la orientación dada al texto filmico por un texto cultural potente y universal. Trataré primero de evaluar la potencia de las ocurrencias intertex-

tuales -citas, plagios, parodias- para interrogar después la pregnancia de un determinado texto cultural sobre las vivencias individuales y sociales presentadas.

1. Intertextualidad y texto cultural

Entre drama, tragedia y aventura se sitúan la acción y la ausencia de acción de esta película. Se imponen de entrada dos intertextos significativos, el de la tragedia griega relevado en particular con el del viaje de Ulises, y el de la lamentable romanza de Romeo y Julieta, fragmentos reapropiados de textos existentes y fácilmente legibles en cualquier libro de textos, precisamente. Con este simple *Julieta*, laconismo, espera e ilusión a la vez, puede que se anuncie discreción, ligereza en el trato o al contrario que se encierre toda una problemática de la muerte; se manifestaría entonces sin efectos estilísticos cierta pretensión a abarcar a un personaje desconocido. Otro intertextocultural también pero tampoco fundador- es el de la carrera del ciervo que por velazqueño deja de ser un macho buscando a su hembra por la noche y en la nieve, por lo menos para el espectador, ya que el único comentario de Julieta lleva sobre el apareamiento. Estos intertextos, lo vemos, corresponden a cierto tipo de formación intelectual y les reúne la versión pedagógica entusiasta que Julieta no deja de ofrecer al que la escuche. Se encuentran como rebajados en relación con la que despliegan los textos de las novelas de Alice Munro, en las que la tesis de Juliet acapara su mente y su vida mientras un lobo sigue el tren

La autocita es frecuente en la película, por ejemplo, con los picados sobre la preparación de platos de ensalada o de tortilla, como un guiño sobre una mujer, avatar universitario de una Raimunda sin preocupaciones materiales, que se entrega a las mismas tareas. ¿Porqué entonces tendríamos que creer en la evolución, o en el cambio radical, afirmados por los críticos mientras el mismo director en entrevistas a la prensa francesa subraya el que expresa la esencial diferencia entre la familia latina y la canadiense¹?

La muerte de Xoan, exasperado e intrépido, tendría que ver con el destino trágico de Ulises. También, muchos años más tarde, habrá muerto en el agua de un río el hijo de Antía sin que sepamos por qué. Entre tanto Julieta ya ha tenido un hermanito más o menos de la misma edad. Coincidencias y desequilibrios... Y es que también plantea *Julieta* como otras “películas de mujeres” de Almodóvar el problema de la herencia: los padres no cumplen. Xoan -sin el hijo que tiene Eric en las novelas de Alice Munro- no puede seguir educando a su hija, y el de Bea viaja mucho y sólo

¹ En *Les cahiers du cinéma* en mayo de 2016 afirma Pedro Almodóvar que su película no es un melodrama sino una tragedia. También afirma que al contrario de las heroínas de Munro Julieta y Antía volverán a encontrarse: "C'est aussi une différence culturelle entre la Julieta du film, qui est espagnole et la Juliette de Munro, qui est canadienne. En Espagne on ne lâche pas la famille comme ça, les liens sont bien plus difficiles à briser. La culture familiale méditerranéenne est très différente de la culture anglo-saxonne ».

parece asumir el tren de vida de la casa. Todos rechazan la confrontación, como el padre de Julieta que, construyendo una nueva vida con una chica joven, extranjera y útil, pide a su hija menos severidad, mayor comprensión, reprochándole su ausencia de tantos años, como el compañero que se va a la mar cuando se va de vacaciones su hija y riñe él con su mujer. Estamos en el núcleo de la problemática posmoderna, solo que se dramatiza e intelectualiza el problema de la ausencia masculina dotando a la protagonista femenina- un concentrado de decepciones- de medios intelectuales y monetarios distintos a los que vimos en películas anteriores.

Como esta, unas concreciones semióticas se constituyen desde principios de la película, primero la de la libertad sexual. La silueta de Julieta en el tren ofrece una vistosa mezcla de colores: labios y ojos muy pintados, jersey turquesa, minifalda de cuero. Viste, se maquilla y se pinta a su modo, como estudia y enseña a su manera la literatura griega clásica. La ruptura con las reglas se manifiesta en la espontaneidad de las relaciones sexuales, en la de la salida de Julieta hacia Galicia, en su tardanza a confesarle el embarazo a Xoan. La inmediatez sería expresión o sinónimo de libertad, pero la convergencia reprobadora de la mirada de las señoras del tren y de Marian ya la designaron como sospechosa.

Otra concreción semiótica se organiza en torno a la destrucción de la familia. Se basa en la ausencia de la esposa, enferma como la madre de Julieta y Ana, o ida como Julieta, muerta como Ana cuya enfermedad se evoca desde el encuentro en el tren, y es definitivamente precisada por la asistente Marian al llegar Julieta a casa de Xoan. Más tarde resurge un fondo de costumbre en la interrogación de Julieta frente a la nueva compañera de su padre. La dramatización ante esta situación está en la angustia que genera tanto el encerramiento de su madre con la pérdida de la razón como en la proximidad de su muerte². Aludiré finalmente al conjunto de la enfermedad. Todo se organiza como si la enfermedad femenina aprovechara las brechas abiertas por esta libertad que acarrea la destrucción de la familia que pasa por la deserción de las esposas y su sustitución. El viaje, la libertad de la soledad son pretexto a la ruptura del contrato, al pecado. En aquellos escapar es perder, es el destino de Ana, de Julieta y de su madre.

Asoma entonces el texto cultural que mantiene la unidad del texto. El texto cultural, dice Edmond Cros,

«no posee verdadera vida autónoma. No existe más que reproducido en un objeto cultural con la forma de una organización semiótica subyacente, que sólo se manifiesta fragmentariamente en el texto emergido a través de huellas imperceptibles, fugaces, susceptibles de un análisis sintomático en cierto modo »³.

² «la postmodernité se présente sous la forme du paradoxe et deux logiques coexistent intimement en elle, l'une qui favorise l'autonomie, l'autre qui accroît la dépendance. » Sébastien Charles, *Les temps hypermodernes*, p 21.

³ «Definiremos el texto cultural como un fragmento de intertexto de un determinado tipo, que interviene según modos específicos de funcionamiento en la geología de la escritura. Se trata de un esquema

Aquí es el texto cultural de la culpa el que se esboza ya en la mirada reprobativa de Marian ante la Julieta alegre y tranquila que ni sabe que ha muerto la esposa de su amante. El texto cultural que aparece con la evidencia de estas concreciones semióticas, es el de la Culpa, culpa de Eva en el Génesis desde el “*No es bueno que el hombre esté solo*” (Génesis 2, 18), hasta la condena (3, 16) y las exhortaciones de San Pablo. En el momento de la separación, cuando Julieta está buscando libros de texto para volver a dar clases suelta Marian una serie de advertencias que suenan como advertencias paulinas: “*la profesión de una mujer es su familia ... si quieres mantenerla unida lo mejor que puedes hacer es quedarte en casa*”, “*te va a pasar lo de siempre*”. Este primer tiempo promete sólo el adulterio, pero cuando Marian vuelva a ver a Antía relacionará la muerte de Xoan con la disputa de la pareja. Entonces habrá tres culpables, la esposa, la amante y la hija. Julieta puede sentirse responsable de tres muertes, la primera por el miedo a hablar con un desconocido en un tren medio vacío, la de Xoan que se lanza a la mar tras una disputa y la de su madre en la que no pudo ni supo intervenir contra Alzheimer y contra la resiliencia del padre. Con todo no descarta la hipótesis de una culpa más ampliamente simbólicamente repartida. Julieta escribe a Antía, en una carta que no va a leer nadie: “*Siempre te he tenido apartado de ello, quería que crecieras sin esta culpa, pero tú la percibiste y a pesar de mi silencio te la acabé contagiando como si fuera un virus*”.

2. Confusión y sustitución

Esta carencia frente a la realidad persigue a Julieta en todas sus vivencias. La Juliet de Munro lee Dobbs sobre las ménades, la del tren solo lee un libro de bolsillo sobre la tragedia griega. Con la imprecisión en *Julieta* se ha perdido lo que sí podía remitir al destino, a la calificación de la condición femenina como indigna e infanticida⁴. En la

narrativo de naturaleza doxológica en la medida en que corresponde a un modelo infinitamente retransmitido, el cual, como consecuencia, se presenta como un bien colectivo cuyas marcas de identificación originales han desaparecido. Las incontables manipulaciones de que dicho esquema ha sido objeto provocan en su contorno incesantes rectificaciones de los componentes secundarios y originan series de variantes; éstas refuerzan paradójicamente la inalterabilidad de su núcleo semántico, constituido a su vez por concreciones semióticas que mantienen entre sí relaciones no susceptibles de sufrir alteración alguna. La invariabilidad del sentido de ese núcleo semántico estable está protegida por la extrema labilidad de los elementos periféricos. La una da la medida de la otra.

El texto cultural –tal como yo lo entiendo– no posee verdadera vida autónoma. No existe más que reproducido en un objeto cultural con la forma de una organización semiótica subyacente, que sólo se manifiesta fragmentariamente en el texto emergido a través de huellas imperceptibles, fugaces, susceptibles de un análisis sintomático en cierto modo.” Cros, Edmond, 2002.

⁴ «Antérieur de cent ans au moins à la conception du schéma plastique de la ménade "infanticide", un rapport implicite s'était établi entre la folie et le meurtre d'une part, entre le meurtre d'un enfant et les immolations perpétrées sous le coup de la transe ménadique, d'autre part. Parce que la référence à la folie atténue la portée de l'acte, le crime de la mère infanticide reste inséparable des manifestations de la *mania*. Mais, réversiblement, la synthèse qui s'est opérée a aussi tenu au fait que, par le rejet de la

clase que da sobre Ulises y el mar lo que se glosa es el acercamiento a su cuerpo juvenil por las comparaciones con el de las sirenas y de las cantantes o actrices de moda. Esta desmitificación la causa la preocupación pedagógica que rebaja el mito para hacerlo asequible tanto que parece explicar la presencia de muchos alumnos a sus clases. El mito sujeto a la cotidianeidad, a su interpretación y a las concesiones hechas por actualizarlo, se encuentra rebajado por este reciclaje. Característica de la posmodernidad es esta pérdida de sustancia de los grandes héroes cuando se identifica con Calipso a una joven que se pregunta si está bien visto acostarse con sus alumnos⁵.

La confusión determina una inversión en las relaciones. A una sustitución responde otra. Marian hacía del cuidado del marido, la única función de las mujeres, pero Julieta y Antía poco tiempo después van a ser madres de una madre psíquicamente alterada. Cuando muere Xoan, Julieta -que años antes había cuidado del aspecto de su madre- se va a Madrid a buscar a su hija que forma una pareja con su amiga Bea. La inversión de los papeles es inmediata. Recuerda ésta: “*yo no podía con mi alma*”, “*superé la depresión con tu ayuda*” “*las cosas sucedían sin mi participación*” “*me hicisteis alquilarlo*” ... y así la sacan de la bañera y bajo la toalla que le seca el pelo aparece la cara de Emma Suárez, con los ojos fijos. Procedimiento clásico este parecido con una estatua-tabernáculo para significar la filiación: el manto rojo de Julieta-Adriana Ugarte (o su toalla) ampara a Julieta-Emma Suárez.

Este reparto ha llamado la atención. Han desaparecido de esta película las consagradas «chicas Almodóvar» cuya identidad se borraba ante la del director y que compartían esta tarea de presentarse como las girls de un espectáculo permanentemente bañado en alegría, inteligencia y glamour. Aparece en *Julieta* la necesidad de alejarse de estas disposiciones o de alterar un orden por ejemplo proponiendo a Rossy de Palma un papel atípico de fea triste y amargada, que lo desvela todo y hasta lo inventa. La campaña de prensa ha glosado la osadía del cambio de actriz en el papel principal en el curso de la narración como si esta “discreción” presagiara de una revolución mientras la importancia concedida a la doble representación de la protagonista refuerza la iconicidad sugerida, propuesta, impuesta, por el título que remite al personaje de Julieta. Emma Suárez instala el papel de la persona desembarazada, acomodada, elegante sin ostentación etc. Su intervención designa sencillamente una ruptura en la narración. ¿No puede este reparto considerarse como una de las formas de la enunciación evolutiva en la posmodernidad?

condition féminine qui caractérise la conduite de la ménade et qui s'exprime dans le renoncement au foyer (*Bacchantes*, v. 217-218), aux travaux féminins (v. 115-117 ; v. 1236-1237), au mariage, et surtout par l'abandon de leur progéniture (v. 701), les adeptes de Dionysos se mettaient en marge, venant se ranger dans la catégorie des mères indignes: celle des infanticides par excellence. » Monique Halm-Tisserant.

⁵ “Ainsi meurent les dieux: non dans la démoralisation nihiliste de l'Occident et l'angoisse du vide des valeurs, mais dans les saccades du sens.” Lipovetsky, *L'empire de l'éphémère*, p. 286.

3. Derivas hipermodernas

La vida de Julieta nos ha sido mostrada a través de sus viajes, pero estos no son de ida y vuelta de las mujeres que se iban al pueblo a ver a la familia y a buscar conservas, no son este vagabundeo en busca de comunidad, en busca de relaciones familiares ordinarias. Los espacios del padre y del esposo son muy limitados: opacidad en Galicia con la piedra, exceso de elementos funcionales o no en Andalucía con los adornos, la abundancia de cancelas, de cortinas, antes de llegar a la puerta cerrada con llave del cuarto de la madre. Galicia, Andalucía, los últimos territorios donde se afianzaba la tradición de la familia, de la pareja (Berto y los Sargadelos de su cocina), son los que la degrada, la destruyen aun cuando en el autobús volvemos a encontrar los reflejos que produce en la imagen de Almodóvar cualquier desplazamiento en los cristales limpiísimos de trenes, coches o autobuses sugiriendo la asimilación del viaje con un espejismo.

La nueva forma de moverse de Julieta tras la deserción de su hija será tirar cuadros, pasteles, destrozar la habitación de Antía, romper fotos, y costumbres profesionales sin pensar en ir a ver a su padre ni en volver a Galicia -delegó lo uno a su hija y a su amiga y lo otro al cuidado de Saná. Renuncia a cuanto le podría preocupar. Busca un equilibrio en la neutralidad, finge que se va: “*dejo el piso, me voy fuera de España [...] cuanto antes, en una semana*” y se muda a un piso blanco en cánones de la moda urbana «*Busqué un barrio de Madrid donde no hubieras pisado... que nada recordara a tí*». Solo guarda fotos de Xoan, de sus padres y de ella con Lorenzo. Julieta, huérfana de su hija, se hunde en el mundillo intelectual y artístico, de la mano de la amante de Xoan que facilitó su encuentro con Lorenzo Gentile: “*Ava me dejó a Lorenzo en herencia*”. Siempre en un silencio de buen tono. Ningún alcoholismo mundano, ni medicinas, ni tabaco ni drogas: unas mitologías que se deshicieron, se desdibujaron, agradecimiento de uno a otro por no dejarla sola a ella, por no dejarle envejecer solo al otro. De profesora medio fallida pasa a escritora de crónicas: medios destinos al juzgar por su laconismo. Lo que le permite huir del melodrama quizá sea esta lujosa incertidumbre profesional frente a otras heroínas amas de casa, peluqueras etc. En cuanto a práctica literaria su preparación del libro se condensa en una página y se convierte en unas cartas que no va a leer nadie.

El hedonismo va a ser la vía que escoja Julieta, si no para su salvación, para su supervivencia. El acceso al lujo, a la profesión liberal se concibe como una demostración de la realización del individuo. Es una respuesta a la angustia de la soledad, lo mismo que el etéreo Lorenzo Demuestran su desasosiego los cambios de ropa, de peinado, de muebles, el gusto por lo vacío que permitiría una nueva forma de sobrevivir. Habla Julieta de una ausencia de huellas “*ninguna huella tuya*”, “*no existes*” pero también dice “*Tu ausencia llena mi vida por completo y la destruye*”. Los adornos de las casas cambian de signo: a los antiguos cacharros regionales se sustituyen los electrodomésticos sofisticados y sobre todo los cuadros y estatuas, sin embar-

go, Julieta guarda el CD de la banda original de *Tacones lejanos*, otra historia – ¿inversa? - de madres e hijas.

Las paredes, con el autorretrato de Lucien Freud- el nieto-, los cajones cuyo contenido de sobres vacíos y fotos rotas se tira, llevan las huellas del individuo al que se trata de olvidar: la misma madre depresiva que les habita, la que la huida de su hija dejó huérfana. La cita permanente con obras de artistas conocidos, justo detrás de la mesa donde escribe Julieta, la presencia sistemática de objetos que remiten a un determinado tipo de cultura, señas de identificación; diseño, libros etc. son puntos para unas referencias comunes posibles. La cultura en este entorno entra por los ojos. De las pruebas de Julieta no sabemos nada, del libro posible tampoco. El hiper consumo de arte se ha impuesto en las imágenes de Almodóvar desde mediados de los ochenta tanto en la presencia de cuadros famosos, contemporáneos o clásicos que serenaría a los que se habían quedado con la idea del “mal gusto” del manchego, como con la sistemática de las referencias a películas clásicas, otra forma de inserción entre maestros. Este juego compartido por los espectadores para reconocer los lienzos y todas las referencias culturales que permitan evaluar su propio grado de cultura ¿no mantendrá una confusión posible que subentiende la existencia de una comunidad en evolución - si es que existe tal comunidad-?

En la vida de antes, la vida de la familia, la relación con la historia era una relación soñada con la mitología, el gran relato vulgarizado. La ausencia de fechas, en los planos, en las cartas, en los sobres no se compensa con la decoración pasada de moda del primer piso madrileño. Y apenas irrumpen la historia con la política una vez, en el mundo aséptico de Julieta, en los carteles pegados que se ven detrás de Antía ya sentada en el autobús, ella les da la espalda, su madre no los mira, son mandatos a un “*Joven...nao des ao esquecimento*” sobre fondo de fotos de la guardia civil en blanco y negro. La posmodernidad y sus matices han promovido la indiferencia al mundo. Los habitantes etéreos del nuevo piso han olvidado las preocupaciones sociales o económicas. Hace tiempo que la profesora despedida no tiene angustias y el maestro jubilado aficionado a la música sacra ha podido comprar tierras para dedicarse a su pasión agrícola... Les lleva su propio deseo y no el funcionamiento del mundo -cuya ausencia justifica la de planos de gran conjunto-, excepto cuando reaparece una señal de vida de su hija y cuando Julieta se instala en el mismo decorado casi mugriento y siempre tan poco al gusto del día. La elección de un piso muy parecido al que compartió con Antía, y cuyo empapelado encantaba a Bea, subraya la necesidad de utilizar el pasado que “*apparaît de mieux en mieux comme un décor, un référentiel de qualité ou de sécurité de vie*”⁶. Esta vuelta al pasado, podría ser signo de un deseo de serenidad o de legitimación aun cuando lo que se busca con este cambio es poder recibir cartas. Julieta huérfana múltiple queda sin pasado y apenas con porvenir.

Las rupturas en la narración de su vagabundeo a Antía, el juego del paso de la voz de la narradora a los diálogos evocados, la dificultad para reconstituir la sucesión

⁶Lipovetsky, *Les temps hypermodernes*, p. 88.

de los tiempos, todo este fragmentarismo algo diluido por el juego de las sustituciones posibles, repiten en la pantalla que el gran relato fundador se ha olvidado, y que el porvenir es ilusorio.

4. ¿Salida?

La pregnancia del texto cultural se ve afirmada en su perennidad. Tras tantos abandonos no buscan las principales protagonistas sus fantasmas sino subterfugios para su propia reconstrucción. La entrada en la hipermodernidad la iniciará Antía, presa de los anatemas genéricos de Marian, por su vuelta a lo religioso, hasta a través de unas prácticas sectarias

La revelación de Marian, que no estaba, y de Ava interrogada extienden el alcance de la culpa. Son culpables a distintos niveles: la madre que se fue a “*dar una vuelta*”, la amante insultada por Antía y la hija que les dejó solos en casa, “*éramos las tres culpables*”. Se excluye la falta del padre “*voy a ir a pescar*”. La hija se torna en verdugo, es juez en causa propia a pesar de que “*nunca [...] hizo el menor reproche*” a su madre. Antes de retirarse fue la amiga reprobadora: no quería hablar con Bea: “*hablaba como una fanática*” y su relación de la que “*tenía vergüenza*” vino a ser “*un infierno*”. Y es que la homosexualidad se ha callado- la descubre Julieta por Bea- y han desaparecido de la película el porno, soft o no, la confusión de sexos y de creencias de una sociedad postdisciplinaria (tanto al nivel español como al nivel mundial), como las huellas del Kitsch y de lo cañí, versiones burlescas de “lo castizo” en su filmografía. Ni cruces ni personajes equívocos, a parte del amigo pelirrojo de Bea. Del antiguo tratamiento provocativo de la sexualidad no queda nada excepto la imagen que el mundillo de la moda manipula, como si se hubiera banalizado en una como “estética de las pasarelas”.

El orden moral, más allá del silencio, lo quiere restablecer Antía que se estiliza día tras día en el tipo integrista puro: pelo largo y liso, ropa azul marino y blanca... Su aspiración a la serenidad, la reflexión etc. se traduce por un regreso a lo que no se menta antes en el relato. Busca Antía en la edificación de barreras la expiación de su culpa. Las palabras muy secas con las que pretende explicar su búsqueda a su madre no hacen sino encubrir su huida. A Julieta, a mediados de los ochenta, la comparaban sus estudiantes con las diosas de hoy, Antía, con dieciocho años, quiere conocer su “esencia”, quiere finalmente saber si es o no un juguete del *destino*. Se dota de una norma ajena a su madre para integrarse en una comunidad. El recurso a la religión aparece como una catarsis temporal mientras lo concibe la responsable de la secta como una protección contra su entorno: “*su hija descubrió que su vida carecía de una dimensión espiritual... No se formó en un hogar basado en la fe. La encontró aquí*”. Julieta opone una resistencia a la culpabilización que se interpreta como una cobardía en un entorno que se orienta hacia una organización «hipermoderna». Se hubiera apreciado que se integrara, pero ella resiste abandonando rechazos anteriores del recurso a la policía y a un detective para contrarrestar los efectos de una autoridad con-

siderada como ilegítima, la de la responsable excluyente y culpabilizadora: “*ha elegido su propio camino y usted no forma parte de él*”⁷

Aun cuando este repentino deseo de explicación de su mundo y de su existencia parece ser un brote de un pasado absolutamente ausente de su vida -y del film en general: “*Si dejara por un momento de pensar en Vd. y pensara en su hija estaría Vd. contenta*”-, no cuestiona Julieta la fe de Antía que renuncia o niega el porvenir de cualquier hibridez, de cualquier duda; lo que la lleva a recurrir a lo que se considera como tradición mientras no hay en su entorno indicios de religiosidad. Se supone que se expresará la fe en un ambiente sectario: ninguna cruz ni imagen en ninguna parte, en ninguna calle mientras el nuevo piso está lleno de iconos que se quiebran: pantallas, retratos y cuadros a modo de espejos, de relojes sin agujas, es decir de realidad reconstruida con un sentido absoluto de la abstracción aquí de la frustración, lugar-tenientes de un diálogo...

Se han abandonado las prácticas sociales de la devoción, pero el modelo de familia sigue siendo muy tradicional: si Bea “*ni siquiera*” se ha casado, el padre de Julieta es condenado, el hermanito apenas admitido. El secreto se guarda tanto entre mujeres como con Lorenzo cuya vida se concentra en un libro, un viaje, una preocupación constante por su compañera. Los medios fallan, ni libros que se estén leyendo, ni tele, ni prensa. Apenas subrayan el silencio unos ruidos que no responderían a la angustia: las llamadas telefónicas muy breves. La tele, la radio sólo dieron noticia de la muerte, las cartas no llevan remite. Una práctica epistolar fallida: carta recibida, la de Xoan, no recibidas las de Julieta, cartas no enviadas, fue la última estratagema de desvío. El silencio- del revisor-, la ocultación- mentiras de Xoan-, el simulacro -la bolsa del viajero- fueron comunes en el entorno de la joven Julieta. Siguiéron y la mentira de Marian y los reflejos reveladores de la escena de amor en la ventana del tren mientras solo se ve la cabeza de Julieta en el primer plano. Más tarde Julieta pretenderá dominar la memoria borrándola: no dice a Antía que ha muerto su padre, quema el cuerpo medio ausente. Responde su silencio a la ocultación y a la desocultación, lejanas y ajenas, que pasan primero por Marian y luego por Ava. Pero en la vida de Julieta designa al amor perdido el omnipresente hombre de bronce y arcilla esculpido por Ava, cuya postura es la de Xoan en su sillón mirando a Julieta desnuda, lo mismo que su estatuilla podría mirar la de la mujer desnuda en el taller de Ava. El eco último se ve en la portada del libro de Lorenzo: “*Adiós, volcán*”. En todos los casos aparece esta figura mutilada, como lo va a ser por el naufragio, como su permanente

⁷ «Ce qui définit l’hypermodernité ce n’est pas exclusivement l’autocritique des savoirs et des institutions modernes mais aussi, la mémoire revisitée, la remobilisation des croyances traditionnelles, l’hybridation individualiste du passé et du moderne. Non plus seulement la déconstruction des traditions mais leur réemploi sans imposition institutionnelle, leur réaménagement perpétuel en accord avec le principe de souveraineté individuelle. Si l’hypermodernité est métamodernité, elle se présente également sous les traits d’une métatraditionnalité, d’une métareligiosité sans frontières. » Lipovetsky, *ibid.*, p. 95.

sombra para los que lamentan su muerte. La ocultación de esta seda roja que palpitaba no vale; quedan las mutilaciones.

Mutilaciones sentimentales, como la del padre que conoce la incomprensión y la autoridad de su hija, Se ha inversado algo la norma. Julieta gana un porvenir que era imprevisible: la tragedia es ajena, es de Antía, que llamó al hijo ahogado con el mismo nombre que su propio padre. Se borra en parte al sugerirse una reconciliación familiar en torno a otra sin circunstancias, con Lorenzo de suegro, y Julieta de abuela, un “pantouflage” afectivo como happy end. Una familia que tras una desavenencia pasajera vuelve a encontrarse, a reconciliarse con un porvenir sin culpables. Una evacuación del pasado, este pasado morcelado y disperso en papeles que nadie fue a leer. El coche, cajita, estuche, lento en un amplio panorama montañoso es el lugar icónico de esta recomposición de un orden, de esta reconstitución de la familia en una imagen digna del cine “para todos los públicos” de los años 50. Hemos pasado del mito al cuento, a una mera imagen.

5. Referencias bibliográficas

- CROS, Edmond, (2002): *El sujeto cultural, sociocrítica y psicoanálisis*, Montpellier, Collection “Études sociocritiques”, Éditions du CERS.
- HALM-TISSERANT, M. : <https://www.unicaen.fr/puc>
- LIPOVETSKY, G., (1991): *L’empire de l’éphémère*, Coll. Folio, Essais, Gallimard.
- LIPOVETSKY, G. (1994): *El crepúsculo del deber*, Barcelona, Anagrama.
- LIPOVETSKY, G et CHARLES S., (2004): *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset.

CRÍTICA DE LA DESAPARICIÓN. SERGE DANÉY, 1981-1985

Diana Ramahí García

Universidad de Vigo (España)
dianaramahi@gmail.com

Resumen:

El crítico cinematográfico Serge Daney ha ocupado tradicionalmente un lugar destacado en la institución crítica y ha sido evocado recurrentemente como paradigma de un ejercicio crítico de reminiscencias teóricas. Pareció ser, sin embargo, el fin de la hegemonía cultural de la cinematografía lo que le permitió definir con mayor claridad ciertos rasgos esenciales de la misma.

El análisis de contenido de una quincena de textos articulados en torno a esa asunción, el desplazamiento del centro de gravedad de imágenes y sonidos más allá del cine; y firmados por Daney en la primera mitad de los años ochenta durante su incursión en prensa diaria; pretende servir como punto de partida para la reflexión sobre su concepción de la cinematografía, al tiempo que intenta evaluar la medida de las mutaciones intelectuales del crítico objeto de estudio.

Palabras clave: Cine, crítica cinematográfica, Francia, años ochenta, postmodernidad.

1. Presentación

Serge Daney ha ocupado tradicionalmente un lugar destacado en la institución crítica. Redactor y jefe de redacción de *Cahiers de cinéma*, responsable de la sección de cine y de las páginas culturales del diario *Libération*, conductor del espacio radiofónico *Microfilms*, fundador de la revista cinematográfica trimestral *Trafic*, y colaborador puntual de otras publicaciones periódicas y obras monográficas; a la tradicionalmente reconocida autoridad del crítico en el plano académico (Ciment y Zimmer, 1997: 214; Quintana en De Baecque y Lucantonio, 2006: 26) se ha unido la amplia influencia de sus planteamientos (1).

Evocado recurrentemente como paradigma de un ejercicio crítico de reminiscencias teóricas, se ha asumido académicamente que de las reflexiones del crítico acerca de las cualidades particulares de filmes individuales o grupos de filmes se

desprenden proposiciones aplicables a la cinematografía como conjunto (Stam, 2001: 17; Aumont, 2004: 14). Más o menos visible, más o menos formulada, hay en el horizonte del trabajo crítico una idea del cine, una expectativa con respecto al cine; y toda crítica es también, implícitamente, una evaluación de la película en relación a esa idea del cine (Frodon, 2008: 5). Parece ser, sin embargo, el fin de la hegemonía cultural de la disciplina lo que le permite definir con mayor claridad ciertos rasgos esenciales de la misma.

Para ello, considerando la multiplicidad, heterogeneidad y dispersión temática de la práctica, y partiendo de una clasificación y caracterización propia de sus textos, se ha recurrido al estudio de los escritos de autoría individual, difundidos o creados para su difusión y con referencia explícita o relación directa con la temática. Así, el análisis de contenido (Krippendorff, 1990 y Bardin, 1996) de una quincena de textos articulados en torno a esa asunción, el desplazamiento del centro de gravedad de imágenes y sonidos más allá del cine; y firmados por Daney en la primera mitad de los años ochenta durante su incursión en prensa diaria como director de la sección de cine del diario *Libération*; pretende servir como punto de partida para la reflexión sobre su concepción de la cinematografía, al tiempo que intenta evaluar la medida de las mutaciones intelectuales del crítico objeto de estudio.

El estudio que a continuación se presenta se divide en dos partes diferenciadas. La primera se orienta a dar cuenta de las circunstancias contextuales que dieron lugar a los escritos objeto de estudio. La segunda recoge, por su parte, el análisis de los mismos.

2. Tiempo de *Libération*

A mediados de 1981(2) Daney dejó la jefatura de redacción de la revista mensual *Cahiers du cinéma* y se unió al diario *Libération*, que entonces daba los últimos pasos de cara a su conversión en una empresa periodística normalizada (3). Serge July, el recientemente nombrado director del diario, quería a un crítico de cine que hiciese visible al periódico en ese ámbito; que situase el nombre de la publicación en las vitrinas de las salas cinematográficas. Daney había colaborado esporádicamente en el rotativo desde su surgimiento en 1973, y con el cambio de década su firma había comenzado a aparecer en las páginas deportivas. July le propuso entonces unirse al equipo de la publicación. Entre 1981 y 1985 el crítico dirigió la sección del cine del periódico. A partir de 1986 y hasta su marcha en 1991 fue uno de los responsables de la sección de cultura y de la página «Rebonds» del diario.

Su incorporación, a partir de entonces, requirió su adaptación a una nueva periodicidad diaria dando lugar al incremento exponencial de los textos firmados y publicados, que superaron durante el periodo el centenar anual. Del mismo modo, la elección, supeditada hasta entonces a los intereses de la línea editorial de la publicación, se desplazó hacia criterios relacionados más ajustadamente con la actualidad: acaeci-

miento, celebración, estreno, difusión o emisión, en un marco temporal cercano al momento de elaboración y publicación del texto.

El carácter generalista del diario supuso a su vez una expansión en los focos de atención del crítico. Continuó elaborando la crónica tenística y se interesó por la cobertura de otros eventos deportivos. Cubrió hechos coyunturales, exploró realidades nacionales y se adentró monográficamente en otros ámbitos como la comunicación política, la televisión o el vídeo.

Ya al frente de la sección de cine del diario amplió los territorios de actuación. Practicó el examen y la clasificación de películas recientes y la relectura de filmes temporalmente distanciados; la revisión autoral —monologal o dialogística de cineastas en activo o desaparecidos— y actoral —a raíz de su asunción de la importancia del intérprete en el devenir filmico—; el examen de obras literarias de temática cinematográfica, el seguimiento de rodajes, la cobertura de festivales y premios y la reflexión monográfica sobre cuestiones disciplinares.

En cualquier caso, los focos temáticos —el autor, la obra o el evento en cuestión—, lejos de convertirse en núcleo del escrito, continuaron articulándose como punto de partida para la realización de reflexiones más amplias, siendo, junto a las cuestiones argumentales, en ocasiones relegados a una posición residual en la construcción de los textos.

El nuevo marco de difusión de los escritos y la ausencia de paradigmas académicos editorialmente definidos supuso un retorno a la lectura sintomática practicada con anterioridad y limitó el número de referencias presentes en los textos. La mención adquirió el lugar de la citación, que se convirtió en residual, y el marco referencial pasó a estar integrado por figuras presentes en el contexto de producción de la obra o el escrito y en el imaginario autoral.

Ya, en el nivel externo, la forma de los escritos se adaptó a las convenciones del diario. La extensión se equilibró y la estructuración se esclareció, aunque la preocupación por el lenguaje continuó manifestándose. Así, si *Cahiers du Cinéma* le había proporcionado las bases intelectuales, *Libération* le aportó la libertad estilística (Crépu, 1983: 18-20).

Fueron también los elementos lingüísticos los que contribuyeron a la potenciación de una primera persona autoral siempre presente, en continuo diálogo con un lector verbalmente manifiesto en el texto.

El centro de sus reflexiones, por su parte, estuvo ocupado por la idea de que el centro de gravedad de las imágenes y los sonidos, hasta entonces ocupado por el cine, se había desplazado, y cualquier aproximación a la disciplina pasaba necesariamente por su ubicación en un universo más amplio, el del audiovisual. Articulando esta asunción como eje vertebrador se encargó de evaluar sus consecuencias, ahondando, entre otras cuestiones, en el discurso sobre la muerte del cine.

3. La «muerte» del cine

De los múltiples textos de autoría individual difundidos por Daney en las páginas del diario *Libération*, dedicó quince a abordar nuclear o parcialmente el debate sobre la muerte del cine (4). En concreto, tres en 1981 —«Les débuts de la Mission Bredin». *Libération*, 5 de agosto de 1981, «Édipe kidnappé. Bernardo Bertolucci, *La Tragédie d'un homme ridicule (La tragedia di un uomo ridicolo)*». *Libération*, 14 y 15 de noviembre de 1981, «Militique. Michel Carré, *Votre enfant m'intéresse* ». *Libération*, 8 de diciembre de 1981—; tres en 1982 —«Trop tôt, trop tard». *Libération*, 19 de marzo de 1982, «Le spectacle n'est plus dans la salle». *Libération*, 2 de abril de 1982, «N'oubliez pas l'ouvreuse». *Libération*, 17 de septiembre de 1982—; cinco en 1983 —«Lifting réussi du cinéma français». *Libération*, 12 enero de 1983, «Ma tatane au Canada. José Giovanni, *Le Ruffian*». *Libération*, 14 enero de 1983, «La France vue d'un commissariat. Raymond Depardon, *Faits divers*». *Libération*, 9 de mayo de 1983, «André Bazin». *Libération*, 19 de agosto de 1983, «L'année Ruiz». *Libération*, 5 de octubre de 1983—; y cuatro en 1984: «Paris, Texas. Wim Wenders». *Libération*, 20 de septiembre de 1984, «Le retour de Sam. Sam Peckinpah, *Osterman week-end (The OstermanWeek-End)*». *Libération*, 26 de abril de 1984, «Tartuffe, 1664-1984. Gérard Depardieu, *Tartuffe*». *Libération*, 18 de septiembre de 1984 y «La Gaumont marche à l'ombre des Paris de Toscan». *Libération*, 5 de diciembre de 1984 (5).

Durante esta primera parte de la década recorría los escritos la convicción de que se encontraban en un nuevo contexto, la era audiovisual (6), en la que se pensaba el cine acabaría pereciendo (Daney en Rollet, Biette y Mannon, 2002: 824 y 850). Para Daney la formulación resultaba exagerada (Daney en Rollet, Biette y Mannon, 2002: 529) y el problema no parecía encontrarse tanto en la supervivencia del cine, que había logrado mantenerse cuando otras imágenes habían decaído; sino en saber qué lugar y qué papel, tanto desde el punto de vista económico como simbólico, estaba llamado a ocupar en ese paisaje más vasto (Daney en Rollet, Biette y Mannon, 2002: 857); entorno que se encontraba, a su vez, en plena mutación (Daney en Rollet, Biette y Mannon, 2002: 860). Así, la edad de oro de la disciplina, había terminado; y en el nuevo contexto audiovisual el cine pasaba a ser tratado como uno de los eslabones de una cadena; un eslabón muy especial, pero un eslabón (Daney en Rollet, Biette y Mannon, 2002: 529).

Ello se relacionaba, por una parte, con el hecho de que la visión baziniana —inextirpablemente ligada al cine como «toma de vistas»— se encontraba confrontada entonces con un estado del cine en el que la imagen no era necesariamente extraída de lo real (Daney, 1998: 45). Si la imagen había sido primeramente una huella y posteriormente se habían explorado sus posibilidades de manipulación, parecía entrar entonces en una tercera etapa caracterizada por la falta de huellas a consecuencia de la manipulación. La imagen electrónica ignoraba el reflejo, ya no era un doble sino una sombra que precedía o seguía, que balbuceaba y traicionaba (Daney en Rollet, Biette y Mannon, 2002: 238).

La era de la adaptación cinematográfica en la que se encontraban parecía estar en camino de preceder a la del reciclaje cultural (Daney en Rollet, Biette y Mannon, 2002: 240). El séptimo arte estaba entonces carcomido por la duda; los clichés, las citas, el reciclaje, el vídeo, etc. lo habían modificado hasta tal punto que lo habían hecho perder la inocencia anterior convirtiéndolo en amanerado, «intelectualoide» y plagado de segundos grados (Daney en Rollet, Biette y Mannon, 2002: 402).

Por la otra, se vinculaba con la asunción de que, si bien el vídeo, el cable, los satélites no iban a solucionar las cosas, no era el cine el que estaba en crisis, ni la película, sino sobre todo el ritual, la sala, el espectáculo (Daney en Rollet, Biette y Mannon, 2002: 529).

La sala cinematográfica, entorno perdurable, lugar de culto y caldo de cultivo de toda cultura cinéfila, parecía encontrarse entonces amenazada. En un entorno dominado por los complejos multisala y los grandes circuitos, la sala tradicional pasaba a ser un espacio a medio camino entre pasado y presente, definido a partes iguales por el recuerdo y el abandono (Daney en Rollet, Biette y Mannon, 2002: 529). Y, era considerada, a su vez, posible base del resurgimiento del cine a través del consumo.

Si bien para Daney resultaba comprensible la preocupación cultural, pero también económica, por la supervivencia de este ritual, consideraba que no se podía impedir pensar que a finales del siglo XX el centro de gravedad de imágenes y sonidos se había desplazado un poco, y que el espectáculo ya no se encontraba únicamente en la sala (Daney en Rollet, Biette y Mannon, 2002: 856)

Conclusiones

De acuerdo con las pretensiones manifestadas al inicio de este escrito, este estudio pretendía servir como punto de partida para la reflexión sobre la concepción de la cinematografía de Serge Daney. Para ello, teniendo en cuenta multiplicidad, heterogeneidad y dispersión temática de la práctica y la vocación teórica del ejercicio, se centraba en el análisis de contenido de una quincena de escritos firmados por Daney en la primera mitad de los años ochenta durante su incursión en prensa diaria con referencia explícita o relación directa con el fin de la hegemonía cultural de la cinematografía, suceso que parecía haberle permitido definir, con cierta claridad, ciertos rasgos esenciales de la misma.

Así, para Daney, la década de los ochenta coincide con el surgimiento de un nuevo contexto, la era audiovisual, que da lugar al desplazamiento del centro de gravedad de imágenes y sonidos más allá del cine y origina profundas mutaciones en la disciplina. Si bien para el crítico este nuevo entorno no desemboca en la muerte del cine, si coincide con el final de la edad de oro de la disciplina, un periodo en el que este había logrado mantener las características esenciales que lo habían definido desde su surgimiento.

Daney percibe así en el cine del nuevo entorno audiovisual, mutaciones sustanciales a dos niveles. La primera se relaciona con el espacio de recepción: atrás queda la experiencia masiva de la sala cinematográfica y su liturgia religiosa. La segunda tiene que ver con la naturaleza y vocación de la imagen, ya no ligada a la toma de vistas ni necesariamente extraída de lo real.

Daney concibe entonces el cine en la década de los ochenta como una especie de pequeño país aislado, una minoría frente a un mar de imágenes y el audiovisual contemporáneo. El cine se convierte en un elemento que intenta sobrellevar aún cuando piensa que se ha convertido en una sombra, aún ahí cuando lo ve asolado por el vacío, con salas desterradas al olvido. Parece volverse así parte de una minoría resistente que teme que detrás del fin del cine esté el fin de la crítica.

Notas

(1) Ha sido considerado un instaurador de discursividad, es decir, una figura que no sólo ha dado lugar a sus obras, sino que ha creado la posibilidad y las reglas para la formación de otros textos (Foucault, 1989: 53-54).

(2) En agosto de acuerdo con lo señalado en Biver (2000: 33); en mayo de acuerdo con el prefacio de los dos tomos de *Ciné journal* (Daney, 1998A: 7 y Daney 1998B: 4). En cualquier caso la regularización de su presencia en el diario se produjo a partir de julio de 1981.

(3) Concebido como un periódico del pueblo, hecho por y para él, la adopción de unos pilares profesionales, económicos y sociales discordantes con los habituales en los grandes diarios, lo convirtieron en sus inicios en una de las experiencias de prensa escrita más originales de la Europa de la segunda mitad del siglo XX (Henry-Lévy En Samuelson, 2008: 7). Si bien sus principios de partida fueron pronto puestos en cuestión, y la publicación siguió a partir de entonces una trayectoria irregular y vivió una evolución marcada por choques, rupturas y reconciliaciones, lo que porta el nombre «Libération» es su anclaje en el corazón de un imaginario político y cultural concreto (Aeschmann, 2007: 11-16).

(4) El debate sobre la muerte del cine fue clave del discurso crítico sobre el cine durante la última década del siglo XX, con sus proyecciones y retrocesos necesarios hacia la primera década del siglo XXI y los años ochenta. La cuestión congregó diversos puntos de vista y dispositivos discursivos que intentaban comprender procesos complejos sobre la naturaleza cinematográfica, los cambios del consumo cultural, las transformaciones estéticas o la emergencia de nuevas formas de comprender el cine, acabando por articularse como un motor reflexivo que expandió las fronteras de la propia teoría cinematográfica. Hay quien considera a Serge Daney como uno de los dos pensadores que han sido los motores de esta discusión junto a Jean-Luc Godard (De Baecque y Chevallier, 2012).

(5) Si bien de acuerdo con Santa Cruz (2014, 156), las perspectivas mortuorias de Daney comenzaron a articularse con fuerza desde su artículo «Du grand au petit écran» publicado el 16 de Noviembre 1987 en *Libération*, tal y como refleja este estudio, sus reflexiones al respecto proceden de mucho antes.

(6) Daney se refería a: «la época del reino vicioso de los medios», (Daney en Rollet, Biette y Mannon, 2002: 63) «el tiempo de los medios y del odioso audiovisual» (Daney en Rollet, Biette y Mannon, 2002: 637), «la jungla del audiovisual», (Daney en Rollet, Biette y Mannon, 2002: 850), «paisaje audiovisual» (Daney en Rollet, Biette y Mannon, 2002: 860).

Referencias bibliográficas

- AESCHIMANN, E. (2007): *Libération et ses fantômes*, París, Éditions du Seuil.
- AUMONT, J. (2004): *Las Teorías de los cineastas. La concepción del cine de los grandes directores*, Barcelona, Paidós.
- BARDIN, L. (1996): *El análisis de contenido*, Torrejón de Ardoz (Madrid), Akal.
- BIVER, I. (2000): *Jacques Ledoux, Serge Daney. Deux cinéphilies en miroir. Mémoire de licence: écriture et analyse cinématographique*, Bruselas, Université libre de Bruxelles.
- CIMENT, M. y ZIMMER, J. (1997): *La critique de cinéma en France. Histoire, anthologie, dictionnaire*, París, Ramsay-Cinéma.
- CRÉPU, M. (et al.) (1993): «Passion de l'image. Des Cahiers du cinéma à Libération. Entretien avec Serge Daney». *Esprit*, 183, París, 111-133.
- DANÉY, S. (1998A): *Ciné journal, volume 1 (1981-1982)*, París, Gallimard.
- DANÉY, S. (1998B): *Ciné journal, volume 2 (1983-1985)*, París, Gallimard.
- DE BAECQUE Y CHEVALLIER, P. (dir.) (2012): *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, París, Presses Universitaires de France.
- FRODON, J. -M. (2008): *La critique de cinéma*, París, Cahiers du cinéma.
- FOUCAULT, M. (1989): «¿Que es un autor?» *Littoral*, 9, París, 53-54.
- KRIPPENDORFF, K. (1990): *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*, Barcelona, Paidós.
- ROLLET, P.; BIETTE, J. -C. y MANON, C. (eds.) (2002): *La maison cinéma et le monde tome 2. Les Années Libé (1981-1985)*, París, POL.
- SAMUELSON, F. (2008): *Il était une fois Libé*, París, J'ai lu.
- SANTA CRUZ, J. M. (2014): «Un repaso teórico (exhaustivo o no) al debate de la “muerte del cine” en el cine contemporáneo», *Aisthesis*, 55, Santiago, 155-177.
- STAM, R. (2001): *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona, Paidós.

CINE BÉLICO IRANÍ REPRESENTADO POR MUJERES CINEASTAS

Zahra Razi

Universidad Complutense de Madrid
zrazi@ucm.es

Resumen:

El cine bélico en Irán surge con la guerra iniciada por Irak, llegando a alcanzar cierta popularidad entre la audiencia nacional. Ha contado con una producción muy numerosa durante los ocho años de duración del conflicto. El presente estudio se enfoca en las películas realizadas por mujeres directoras con el fin de acercarse a las miradas femeninas a la guerra. En realidad, los dolores que han sufrido las mujeres durante la guerra se reflejan en las pantallas del cine a través de imágenes registradas por mujeres cineastas. Estos filmes contienen mensajes comunes que representan el dolor de madres, esposas e hijas afectadas directa o indirectamente por la guerra, exponiendo que han sido las mujeres quienes han tenido que soportar todas las responsabilidades cotidianas para lograr la supervivencia de la familia. Todas las mujeres representadas en estas producciones se describen con una personalidad fuerte e independiente, capaces de atender a sus hijos sin mayor participación masculina.

Palabras clave: Cine iraní, cine bélico, directoras iraníes, mujeres cineastas iraníes.

Introducción

El mundo globalizado permite a todos los pueblos acceder a diferentes culturas. El cine es uno de esos medios que abre el acceso de cada sociedad en particular hacia otras sociedades. El presente estudio trata el caso del cine iraní, cuya narrativa audiovisual contiene elementos poéticos de la literatura y la cultura persa. No hay que perder de vista la popularidad del cine iraní tanto a nivel nacional como a nivel internacional. Como el de cualquier otra nación, el cine iraní cuenta con diferentes géneros cinematográficos. Este estudio se enfoca en el género bélico, a través de la producción de un reducido número de directoras que han trabajado dicho género.

La guerra entre Irak e Irán, una de las guerras más largas e importantes a finales del siglo XX, se inició en septiembre de 1980, prolongándose por 8 años¹. Para los iraníes, esta guerra tuvo varias denominaciones, como la “Defensa Sagrada”, la “Guerra Impuesta”, o la “Guerra de los ocho años”, e influyó considerablemente en el cine iraní, cuyas obras se dedicaron a recoger su impacto directo o indirecto en la vida de los ciudadanos y en general de la sociedad persa. Esto dio lugar al género bélico iraní, aunque en cierta medida se diferenció del cine bélico convencional. La guerra intensificó la exposición de valores identitarios iraníes, pues se convirtió en el cine de la “Defensa Sagrada”, con su enfoque particular basada en las creencias religiosas e identidades nacionales de Irán. Este artículo intenta destacar esa parte del llamado género del cine bélico iraní, en las películas realizadas por mujeres cineastas iraníes, cuyos contenidos se enfocaron en los problemas de las mujeres iraníes, tanto en la etapa de guerra como en la posguerra.

Objetivos:

- Estudiar la aparición de cine bélico iraní, sus orígenes y su evolución histórica
- Identificar el cambio del contenido de las películas del cine bélico
- Investigar la representación de mujeres en cine bélico a través de las producciones cinematográficas realizadas por cuatro mujeres cineastas.

Metodología:

Se trata de una investigación bibliográfica relacionada con las películas del género bélico con el fin de detectar su trayectoria y sus diferentes contenidos en las diferentes circunstancias sociales que aborda. Cinco películas realizadas de este género dirigidas por mujeres, hasta la fecha, componen la muestra elegida para construir un perfil particular de este género, atendiendo a la estructura narrativa, a los personajes como significantes, a los escenarios de tiempo y espacio, y a los símbolos utilizados como recursos para la narración.

La Revolución Islámica y los cambios en el cine nacional (1979)

La revolución iniciada en 1979 trajo consigo nuevos contenidos en el cine iraní. Un sincretismo de creencias religiosas, políticas y culturales, animó y comprometió a los cineastas iraníes a la gesta de reconstruir la identidad tradicional del país. Durante un tiempo quedó prohibida la importación de cualquier producción cinematográfica extranjera, de modo que el cine nacional fue la única opción de entretenimiento. Esta situación le ofreció la oportunidad de intensificarse y darse a conocer mundialmente. Algunos directores lograron premios internacionales promocionando al cine iraní ante

¹ La guerra finalizó en julio de 1987 por la resolución 598 del Consejo de Seguridad (CS) de la Organización de Naciones Unidas, en la que se declaró el fin de las hostilidades.

una audiencia internacional. Su narrativa poética consiguió atraer al público y captaron la atención de los jurados en festivales internacionales.

Tras el momento revolucionario de 1979, la Guerra de Irak contra Irán llevó la atención de la nación persa hacia la defensa de su frontera y de su identidad cultural, dando lugar al cine bélico que se conoce como “Defa-e Moghaddas” o “Defensa Sagrada”, en la que se resaltan las épicas de los héroes y los valores nacionales.

La aparición de cine bélico en el cine iraní

El cine bélico aparece en la trayectoria del cine iraní como consecuencia inmediata de la Guerra Irak-Irán que sumergió a todo el país en el conflicto, en el que se convocó a toda la nación en la defensa de su identidad. Antes de aquel conflicto, el cine iraní no contaba con ninguna película en este género (Naficy, 2011). Pero el momento revolucionario y la irrupción de la guerra promovieron la búsqueda del consenso nacional para la difusión de valores islámicos, que condicionaron profundamente los contenidos cinematográficos durante las décadas de 1980 y 1990 (Naficy, 2011).

Dos años después del inicio de la guerra, se produjeron varias películas del género bélico que ponían énfasis en el llamamiento a la defensa nacional del pueblo iraní contra la invasión extranjera. Si bien dichos filmes tomaron elementos del cine bélico convencional, muy pronto se convirtieron en representativos de la etapa del cine post-revolucionario.

En efecto, la simbología bélica adopta elementos de identidad nacional junto a elementos religiosos de la teología islámica. Conceptos como “caer mártir”, “llegar a Dios” introducen una diferencia con el concepto tradicional de la filmografía bélica de otras tradiciones cinematográficas.

Los contenidos religiosos e identitarios de los inicios en el cine bélico iraní comenzaron a evolucionar hacia tres siguientes vertientes que se denominarán *corrientes*:

La primera corriente (1980 -1985)

El cine bélico comenzó su fase postrevolucionaria en el año 1980 con la película *Frontera (1980)*, de Jamshid Heidari y guion de Sirus Alvand. Exponía la invasión extranjera como origen de la guerra y la resistencia del pueblo rural contra ésta. Se apoyaba en creencias nacionales y religiosas, donde el pueblo iraní recibía ayuda divina, y reforzaba la creencia en el poder espiritual y la fe como elementos cruciales, donde la muerte mártir se consideraba una manera para llegar al cielo.² En esa década,

Frontera (1980) Jamshid Heidari



² Hay que tener en cuenta, es totalmente diferente de las ideologías de algunos grupos radicales.

la película *Las Águilas* (1984), realizada por Samuel Jachikian, tuvo gran éxito de taquilla en la historia del cine postrevolucionario hasta hoy.

La mayoría de las producciones cinematográficas buscaban animar la participación a la gente en la guerra, con el argumento de la defensa de la patria. El eje argumental de dichos filmes coincidía en narrar la hazaña épica de un grupo de militares que, después de arduas batallas, vencían al enemigo, destruían sus armas y regresaban con pocas bajas. La intención era levantar la moral del país. Películas como *La base infernal* (Akbar Sadeghi, 1984) y *Las águilas* (Samuel Khachikian, 1984) son algunos ejemplos de éstos.

La segunda corriente (1985 -1990)

Algunos años después, ocurre un cambio de enfoque cinematográfico del cine iraní por la aparición de una nueva generación de cineastas jóvenes. Pueden destacarse películas como *Volar por la noche* (1986), de Rasul Molla Qolipur, *Vigilante* (1988) y *Mohajer* (1989), ambas dirigidas por Ebrahim Hatami Kia. Muchas de estas producciones tuvieron buena recepción pública. Sus contenidos mostraban escenas más duras y realistas de la guerra, destacando la heroicidad y valentía de los soldados iraníes, con más énfasis religioso que patriótico, especialmente en la dimensión espiritual de la Defensa Sagrada. Pero acercarse a la siguiente década de 1990, la corriente “Defensa Sagrada” se fue alejando progresivamente de su identidad inicial cuando algunos productores introducen críticas a la guerra, inspirados en producciones cinematográficas antibélicas occidentales que denunciaban la irracionalidad de la guerra y el sufrimiento que causaba en el alma de las sociedades. Esta línea argumentativa atrajo a muchos espectadores.

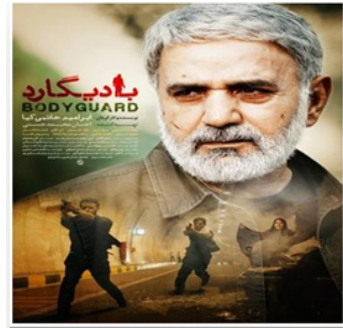
En efecto, las películas *Las águilas* (1984), de Samuel Jachikiany *Kani Manga* (1987), dirigida por Seyfollah Dad, se han convertido en las películas más taquilleras del cine iraní con cifras de 8.5 y de 6 millones de espectadores, respectivamente, y continúan siendo las películas más exitosas, aun cuando otros filmes como *La ciudad de ratones* (1985) y *Ejrayiha (los Marginados)* (2007) se han acercado a estas cifras de espectadores (Tahbaz, 2015).

Bahram Beizayi, un experimentado director de cine iraní, aborda en la película *Basho, un pequeño extraño* (1986), los dramáticos impactos de la guerra en la vida humana, ofreciendo su personal enfoque antiguerrerista. A finales de la guerra, Hatami Kia realizó películas mostrando la interacción de los combatientes frente a la sociedad para la que habían luchado, películas como *Agencia de cristal* (1997), *Desde Karjeh hasta Rin* (1993) y *La Torre Minú* (1996) son ejemplos de esta corriente.

La tercera corriente (1995-2015)

A principios de 1995, una serie de producciones cinematográficas se dedicaron a mostrar las consecuencias de la guerra. Películas como *El despertar de los sueños* (2001), dirigida por Mohammad Ali Ahangar, *Besar la luna* (2011), de Homayun Asadian, *El hijo de la patria* (2007) de Mohammad Ali Ahangar, *Guilaneh* (2004) de Rajshan Bani Etemad, *Buenas noches comandante* (2005) de Ensiyehshah Hosseini, la película *Zanja 134* (2014), *Aliento* (2016) dirigidas por Narges Abyary Vilaieh (2016), dirigida por Munir Qeidi, se sitúan en este corriente. Las últimas cinco de estas películas fueron dirigidas por mujeres. Todas coinciden en la narrativa de complicaciones y problemas psicológicos de la sociedad iraní afectada tanto por la guerra como por la pobreza y la corrupción que de ella se derivan.

Otra película de género bélico que recientemente ha llamado la atención pública es *El Guardaespaldas* (2016), realizada por Ebrahim Hatami Kia. Narra la vida de un veterano de guerra fiel a los valores de defensa de la patria, descontento por la pérdida de este valor que se debilitaba con el paso de tiempo en la sociedad iraní. En su nuevo rol de guardaespaldas de personalidades oficiales del país vive atormentado por la falta de aquellos valores que abundaba durante la guerra.



Guardaespaldas (Body Guard) 2016. Ebrahim Hatami Kia

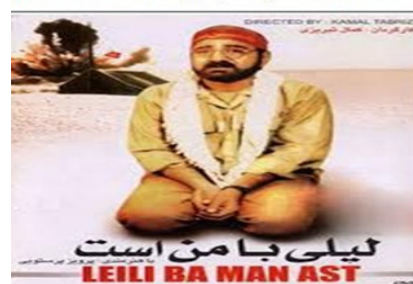
Cine bélico de humor: Un tabú roto

Hasta 1995, el cine bélico se consideraba un género cuyo contenido y simbolismo se concentraban en lo sagrado de los valores religiosos. Pero Kamal Tabrizi, uno de los cineastas del género bélico, rompió con esta línea argumentativa con una película humorística titulada: *Leili está conmigo* (1995). Esa misma línea la continuó Masud Dehnamaki con la película *Ejrayiha* (Marginados), en 2007.

La representación de la mujer en el cine bélico iraní

El cine cumplió un papel fundamental en la difusión del drama real de la guerra. Como ocurrió con muchos otros movimientos cinematográficos, el género bélico del cine iraní se enfocó mucho en la participación masculina en la guerra, relegando a las mujeres a un papel irrelevante. La guerra es una realidad que involucra a los hombres. Sus familias sufren directa o indirectamente las consecuencias de ellos en las batallas.

Leili está conmigo (1995), Kamal Tabrizi



En la mayoría de producciones cinematográficas iraníes del género bélico, la imagen de la mujer se reduce a un papel complementario o secundario. Hay pocos filmes en los que las mujeres son protagonista o en los que la trama gire alrededor de una mujer. El género bélico no ha llamado la atención de la mayoría de las directoras iraníes, así que solamente cuatro han realizado largometrajes del género bélico, en los que protagonizan las mujeres basándose en el impacto del conflicto bélico en la vida humana.

Las películas referidas son las siguientes:



Zanja 143 (2013), Narges Abyar

1. *Gilaneh (2004)*, Rajshan Bani Etemad
2. *Buenas noches comandante (2005)*, Ensiyeh Shah Hosseini
3. *Zanja 143 (2013)*, Narges Abyar
4. *Aliento (2015)*, Narges Abyar
5. *Vilaieha (2016)*, Munir Qeidi



Aliento (2015), Narges Abyar

Dichas películas están protagonizadas por mujeres que intentan representar el universo de las mujeres iraníes que han sufrido el impacto de la guerra, madres, hermanas, esposas e hijas que pierden sus seres queridos por la guerra. Las películas expresan claras posturas en contra del conflicto. Con estos filmes las directoras iraníes lograron introducir uno de los elementos más dramáticos de aquel trágico y violento período de la historia de Irán, relegado como contenido en la mayor parte de su filmografía.

El tema principal de las películas realizadas por mujeres cineastas

La película *Gilaneh*, dirigida por Rajshan Bani Etemad, relata la vida de una mujer que sufre constantemente el conflicto, muestra el sufrimiento de una recién

casada que no sabe nada de su pareja. La directora Ensiyeh Sah Hosseini, en la película *Buenas noches comandante (2005)*, narra la vida de una fotógrafa que logra hacerse presente en el frente de la guerra, ilustrando la valentía de los soldados, los momentos espirituales de rezo y haciendo apología del acto de morir como mártires. Pero, por casualidad, se encuentra con una familia en un pueblo fronterizo donde transcurría involucrada en la guerra de Irak-Irán. La directora Ensiyeh, a través de la fotógrafa como personaje princi-

pal, transmite el mensaje de las trágicas y destructivas consecuencias de la guerra. A mitad del *film*, el espectador puede percibir el mensaje de dolor y desprecio hacia una guerra a la que no le encuentran sentido alguno, en medio del drama de la falta de medicamentos, del hambre, la desconfianza y desesperación como consecuencia del conflicto. Ambas directoras de estas producciones referidas se esfuerzan por denunciar el dolor y el sufrimiento humanos padecidos antes que cualquier otro valor.

En la película *Zanja 143* (2013), Narges Abyar, joven directora iraní, transmite sentimientos, ideas y valores asociados a la identidad cultural de la nación persa. Su película narra la historia de una mujer cuya vida se ve impactada por la guerra, con la imagen de una mujer fuerte y al mismo tiempo sentimental en los altibajos de la guerra y la posguerra. Expone en esta historia el sufrimiento de una madre esperanzada por el regreso de su hijo de la guerra. Su dura vida constituye una importante referencia para todas las mujeres que perdieron a sus hijos en la catástrofe. Como otras directoras, esta joven cineasta rechaza la guerra con un enfoque crítico de sus consecuencias.

Después de *Zanja 143* (2013), Narges Abyar, realiza la película *Aliento*, en 2015, donde narra un drama bélico a través de los ojos de Bahar, una niña protagonista. Esta película fue nominada al Oscar como mejor filme extranjero en 2017. En una entrevista realizada por EFE en noviembre de 2017, la directora explica: “La particularidad y diferencia de esta película respecto a otras (de temática similar) es que muestra todo lo que ocurre desde el punto de vista de una niña, que no juzga ni comprende la revolución o la guerra” (Abyar, 2017)³.

La película *Vilaieha* dirigida por Munir Qeidi

Munir Qeidi, dirige su primera película *Vilaieha* (2016) dentro del género bélico. Relata la vida de mujeres que se encuentran en un conjunto residencial cerca de la frontera bélica con Irak. El tema central, de escasa presencia en el cine iraní, aunque Narges Abyar en *Zanja 143* también lo había tratado, se basa en la vida de los comandantes del ejército iraní en 1986, quienes viven en el conjunto residencial cerca de la zona de la guerra. Eliyas, el conductor, provoca la preocupación de las mujeres que allí viven, al narrar noticias de las bajas en batalla. Las mujeres viven en



³ Agencia de Noticias EFE, publicado en 01 de Noviembre de 2017, consulta: 20 de Nov. 2017, Disponible: <https://goo.gl/jNPJQ7>

una situación angustiosa de recibir la noticia de la muerte de sus esposos. Las protagonistas no participan en la guerra ni se presentan como heroínas. La directora las presenta como personas cotidianas, sumergidas en una circunstancia trágica de la que ellas no forman parte, enfoque que contrasta considerablemente con la tradición patriótica, probelicista y religiosa del cine bélico iraní.

Conclusión

El cine bélico en Irán surge con la guerra iniciada por Irak, llegando a alcanzar cierta popularidad entre la nación persa. Ha contado con una producción muy numerosa durante ocho años de duración del conflicto. En un primer momento la trama narrativa destacaba la defensa de la patria y de los valores religiosos promovidos por la revolución islámica desde 1979. Los horrores y padecimientos sufridos por hombres y mujeres se mantuvieron al margen de los contenidos de las películas de los directores masculinos.

Estos filmes contienen mensajes comunes que representan el dolor de madres, esposas e hijas afectadas directa o indirectamente por la guerra, exponiendo que han sido las mujeres quienes han tenido que soportar todas las responsabilidades cotidianas para lograr la supervivencia de la familia. Todas las mujeres representadas en estas producciones se describen con una personalidad fuerte e independiente, capaces de atender a sus hijos sin mayor participación masculina.

Por otra parte, los jóvenes soldados que van a la guerra representan una generación que acude al frente alegre y orgullosa. Pero tras su regreso, se sumergen en la desesperanza en su país como resultado del trauma bélico. Las historias de amor idílico se narran como cruelmente alterados por la guerra. Por diversas líneas argumentativas la cinematografía bélica de las realizadoras fue consolidando un discurso antibelicista, en contraste con sus pares masculinos de los primeros años del conflicto. Dichas películas ofrecen un mensaje claro y universal de condena a la guerra. Con dos filmes de guerra, la directora Narges Abyar forma parte del creciente número de mujeres iraníes que en su papel de cineastas, guionistas, escritoras y actrices han difundido al mundo la tragedia sufrida por los pueblos involucrados en el conflicto, denunciando lo absurdo, irracional e injustificado de la guerra.

Referencias bibliográficas

- GARCÍA GARCÍA, F. (2012): "La imagen del niño en el cine iraní: amistad y responsabilidad", Clara Janeth Santos (Coord), "Estudios de Narrativa, cine iraní", Editorial ICONO 14, Madrid
- NAFICY, H. (2011): "A Social History of Iranian Cinema, Volumen 3. The Islamicate Period", 1978- 1984. North Carolina: DukeUniversityPress.
- TAHBAZ, M. (2015): "el cine bélico en Irán, el género más aceptable después de la revolución" Disponible en: <http://www.radiofarda.com/a/f16-iran-movie--war/27272501.html>, Fecha de consulta: 29 de abril de 2017

LA RELACIÓN DE ANA TORRENT CON LA PANTALLA: DE LO SENSORIAL AL AUTOCONOCIMIENTO

M^a Luz Reyes Nuche

Universidad de Córdoba
marykings87@gmail.com

Resumen:

En el panorama cinematográfico español, la actriz Ana Torrent ha demostrado, desde el comienzo de su trayectoria hasta nuestros días, el compromiso y el influjo que las artes dramáticas ejercen en la sociedad. Por un lado, amoldando sus modos interpretativos al avance de la técnica fílmica del momento y, por otro lado, adoptando esta evolución como parte de su creatividad a la hora de generar sus personajes ficticiales. El objetivo de este estudio se centra en averiguar aquellos rasgos sensoriales y formalizados de esta intérprete, a partir de un breve análisis comparativo de algunos de los metrajes que protagoniza –de Víctor Erice, *El espíritu de la colmena* (1973) y *Ana, tres minutos* (2011), y de Alejandro Amenábar, *Tesis* (1996)- para vincularlos a la experiencia de la gran pantalla como recurso expresivo y dramático de sus intervenciones.

Palabras clave: pantalla, actriz, Ana Torrent, cine, sensorial, punto de vista.

1. Introducción

Desde la invención del cine, la práctica de la “puesta escénica” -que comparte con su antecedente, el teatro- para los actores ha supuesto el cuerpo presencial de las distintas articulaciones que conforman una obra cinematográfica. Por ello es frecuente aludir a la aparición del actor en pantalla en un sentido estético, sin alusiones a la ética que su interpretación revela, le define como artista y lo completa como profesional. Cristina Rota, actriz y profesora y dueña de la Escuela de Arte Dramático *Cristina Rota* de Madrid, revela en su libro *Los primeros pasos del actor* que estas dos premisas -estética y ética- deben ir parejas, ya que son fundamentales en el compromiso del

intérprete por emitir su mensaje *transmisor y revelador de los conflictos humanos se convierte en el sostén de una tarea colectiva*¹.

Principio del actor que en nuestro cine ha estado condicionado por la política del momento –como el Franquismo- y lejanos al estado del ciudadano en su contexto correspondiente. Y el motivo por el que el actor debe tomar consciencia tanto de la realidad fuera de la pantalla, en la que se desarrolla su trabajo; como de aquella en la que debe caracterizarse y emular las circunstancias previstas de la obra. Ya que la transferencia del actor abarca no sólo un trabajo de identificación con lo ficcional; sino reavivar mediante sus experiencias lo necesario para aportar y definir su personalidad en el mundo de la interpretación.

El caso de la actriz española Ana Torrent (Madrid, 1966) nos sirve como ejemplo para determinar estas cuestiones en este estudio desde su intervención en algunos de sus filmes como en los dirigidos por Víctor Erice -*El espíritu de la colmena* (1973) y *Ana, tres minutos* (2011)- por Jaime Armiñán -*El nido*, (1980)- y por Alejandro Amenábar -*Tesis* (1996)-. Ya que responde, por un lado, desde sus personajes a la labor del actor en la sociedad y, por otro lado, se trata del cuerpo de un actor que obedece a la etapa actual del cine definida por Araceli Mariel como la era de la *pantalla global*² en la que el séptimo arte está al servicio de implantarse en los nuevos dispositivos tecnológicos.

El avance cinematográfico del formato de exhibición nos va a ayudar en este trabajo a asimilar (tras y delante de él) los distintos modos de interpretación de Ana Torrent en cada una de sus etapas –niñez, juventud y madurez- adaptadas al *mundo pantalla*³-*pantallas de agua*⁴, pantallas de vídeo o pantallas de ordenador. A través de los cuales ha tomado progresivamente consciencia delante del cinematógrafo y adquirido a partir de ello, la ética reivindicativa de los actores a lo largo de la Historia.

2. Del niño prodigio al intérprete infantil en el cine español

En España el panorama de los actores infantiles tras el período de posguerra, de entre los años cuarenta y cincuenta, -previo aun a la aparición de la figura de nuestro estudio, Ana Torrent- había estado sujeto al movimiento victorioso franquista, con el fin de estos por adaptar al cine un forzado modelo actoral de infante que cumpliera con sus ideales.

Lo cual, no supuso ninguna trascendencia para el campo de la interpretación, pues tanto el pensamiento, como la acción de estos, estaban prematuramente estereo-

¹ ROTA, Los primeros pasos del actor. 26.

² MARIEL ARRECHE, *Cuerpo presente y cuerpo ausente: relaciones y diferencias entre cine y teatro*. 3.

³ MARIEL ARRECHE, op. cit., 3.

⁴ POYATO SÁNCHEZ, *Pantallas de agua*, 52.

tipados y los apartaban de aquellos rasgos propios de la niñez. Al igual que ocurre en las interpretaciones generadas desde lo impostado para ser llevado a escena, tal y como la profesora Utan Hagen (1919-2004) advierte en *El reto del actor*, “suele crear en los actores una gestualidad demasiado consciente y artificial que los lleva a buscar posturas previsibles y ensayadas”⁵.

De modo que, entre otras figuras, la llegada de Marisol, en los años sesenta, no supuso ninguna innovación por la materia de interpretación que ofrecía, pero dio pie a lo que José Aguilar denomina como *el adelanto de la emancipación de la mujer*⁶ en el cine español, debido a la consolidación del primer modelo de actriz protagonista infantil en nuestro país. El cual, daría paso a nuevos rostros como el de Ana Torrent (Madrid, 1966) en los setenta casi en las antípodas de la Transición española, en concreto, al protagonizar con seis años el primer largometraje de Víctor Erice, *El espíritu de la colmena* (1973).

Intervención relevante que no sólo va a suponer el inicio de su trayectoria profesional; sino el inicio del modo en que se iban a llevar a cabo las futuras participaciones de los niños en los films españoles en un despliegue de sus comportamientos nativos de la infancia como aporte realista dentro del bagaje ficticio cinematográfico conformado.

Por ello, es conveniente establecer una comparación justificada entre este modo de interpretación contemporánea ofrecido por Ana Torrent, con el anterior engrosado en la última figura prodigio, Marisol mediante el breve análisis de algunas partes de las películas *Ha llegado un ángel* (Luis Lucia, 1961) y *El espíritu de la colmena* con las que alcanzaron el éxito. Para comprobar cómo progresivamente desde la **gran pantalla** el niño prodigio⁷ pasaría progresivamente a situarse en la **pequeña pantalla televisiva** no sólo debido a la implantación de este aparato en los hogares españoles; sino para dejar paso al nuevo niño del cine español a interpretar desde su naturaleza original.

3. De la pantalla de televisión a la pantalla de agua

La convicción de una Ana Torrent de seis años por la certera existencia del monstruo más famoso del Hollywood en la realidad durante el rodaje, se aproximaba a lo que en *El espíritu de la colmena* ocurría con la concepción que tenía su personaje, Ana, sobre el espíritu, tras visionar la versión del monstruo Frankenstein cineasta James Whale (*Frankenstein*, 1931). Una reflexión comedida sobre lo visionado en el cine, pero que resulta inadmisibile en el panorama filmico de Marisol en *Ha llegado un*

⁵ HAGEN, *El reto del actor*, 73.

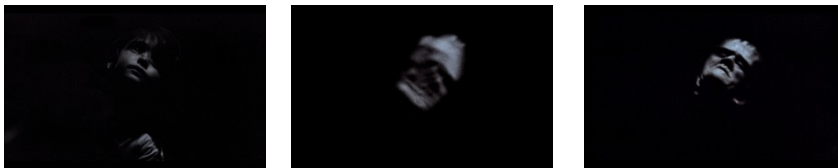
⁶ AGUILAR, *Los niños prodigios del cine español*, 20.

⁷ En el panorama del cine **el niño prodigio** en España se acuña a los infantes que han conseguido el salto a la fama en las distintas modalidades –musical, cinematográfica- del campo escénico.

ángel, donde una actitud semejante es dada en la prima madrileña de esta, Pili (Pilar Sanclemente), maleducada y consentida, produce rechazo entre sus familiares por el mismo culto hacia los mitos del cinema que Ana siente por Frankenstein. Pero que en el film de Luis Lucia ayuda a que Marisol adquiriera progresivamente el protagonismo esperado y necesario con el que dar un ejemplo de honradez, amor por los suyos y solidaridad frente a esta.

Sin embargo, atendiendo a las palabras de Araceli Mariel allí donde se refiere a la actividad del cine como la «singularidad» que desplaza, deshace el lazo social y lo reconstituye de otro modo⁸, en ambos films va a suponer el medio por el cual se desarrollan los objetivos de los personajes de Ana y Marisol. Por un lado, en Ana para invocar en la realidad el espíritu propuesto por el cine y, por otro lado, en Marisol para ser aceptada en la familia tras formalizarse como estrella de cine. Ilusiones depositadas en **la gran pantalla** y que deberán trasplantar a otra nueva en la cual puedan hacerlas realidad (sobre la misma).

En el caso de Ana sobre su idea de concepción del espíritu, al extrapolar el encuentro del monstruo con la niña desde el negativo filmico de la obra de Whale, junto con la construcción onírica de su propia narración homodiegética⁹. Una puesta en escena nocturna nos distrae de la aportación real e ilusoria de Ana, quien, al fijar su mirada en un punto de luz de luna latente sobre la superficie del lago, la cámara enmarca el rostro reflejado de la niña en un primer plano, al igual que quedaban, en un plano detalle, las margaritas del monstruo y la niña, en la película. Lo que da paso a que el rostro de la niña (F1) dé lugar al de Frankenstein, (F2) en una *asombrosa metamorfosis animada*¹⁰, (F3) tal y como define el profesor Pedro Poyato, forjada en una *pantalla de agua* concebido como espacio *plástico y conceptual*¹¹, y donde Ana invoca la presencia del espíritu con el que pueda reproducir su propia experiencia filmica con el monstruo, y hacerse así realidad su deseo.



F1, F2, F3,

⁸ MARIEL ARRECHE, op. cit., 3.

⁹ La narración homodiegética consiste en aquel relato sostenido en primera persona por un narrador que opera dentro el, como participante o testigo dentro del film.

¹⁰ POYATO SÁNCHEZ, op. cit., 52.

¹¹ *Ibid*, 53.

Semejante a la situación de Marisol cuando decide inscribirse en un concurso de la televisión para ayudar monetariamente a sus familiares, en donde, tras esa *pequeña pantalla* va a surtir efecto en estos para reconocer su labor solidaria.

Si en Ana, *la pantalla de agua* tiene la función de agua espejo, en la que la narración homodiegética, es traspasada a lo onírico para tramitar el mensaje que la vincule directamente con el monstruo y sea ella el receptor en la escena, -pues ella misma intercede para dirigir su propia narración e intercambiar la funcionalidad natural de la escenografía propuesta por la del artificio cinematográfico- en Marisol no hay un ápice de voluntariedad a la hora de desarrollar sus acciones, ya que interceden conectores del exterior de los que debe esperar su afirmación o su negativa para llevarlos a cabo. Incluso en el despliegue del estribillo de la canción en el momento televisivo, la narración, hasta entonces cinematográfica¹².

Un primerísimo primer plano de la niña (F4), de la grabación en el estudio es trasladado a **la pequeña pantalla** (F5) en una narración dominada -dado por un intercambio entre focalización primaria y secundaria-, por un lado, por los miembros de la familia (F6), que acaban por aceptarla en el entorno familiar y por otro lado, por los productores de cine que la rechazaron en el casting (F7).

Y de acuerdo con las palabras de la profesora/actriz Cristina Rota: *la sensación es el estímulo para la acción (...) Pues el actor es antes que un transmisor, un receptor*¹³, en sendos films, el punto de vista narrativo determina a Ana Torrent, frente a Marisol como la guía absoluta del desarrollo del relato en *El espíritu de la colmena*. Pues el personaje de Ana necesitaba experimentar su acercamiento con Frankenstein para conocer su destino incierto; al igual que, en el caso de Ana Torrent, esta primera experiencia en el cine le fue fundamental para decidir posteriormente dedicarse al mundo de la interpretación.



F4, F5, F6, F7

¹² La narración cinematográfica es la que parte de un argumento para construir el relato que conforma el film, siendo el responsable de este, ya que según indica Pedro Poyato se manifiesta en las huellas o marcas que lo distinguen. En el caso de Marisol, la huella que identifica al director Luis Lucia es la de disponer desde un número musical el paso desarrollo de un acontecimiento significativo para la protagonista.

¹³ ROTA, op. cit., 59.

4. Del teatro a las academias, Ana como actriz profesional

A principios de los ochenta, entre los nuevos rostros del cine español, se redescubre una Ana Torrent ya adolescente y experimentada en la pantalla por películas como *El nido* (Jaime de Armiñan, 1980), en las que ya no sólo prima su mirada como motivo destacado y fotogénico de su niñez, sino la apuesta de una cara renovadora de nuestro país que será frecuente en producciones de **la pequeña pantalla**—extranjera (*Hemingway*, 1988) o nacional (*El jardín de venus* y *Anillos de oro*, 1983)- a **la gran pantalla** (*Los paraísos perdidos* de Basilio Patino, 1985). Lo que le permitirá en este período de indecisión estar presente sin altibajos y conciliar su opinión con este campo de la interpretación.

Así pues, entre finales de los ochenta y principios de los noventa, Ana Torrent comienza una exhaustiva etapa de formación, por un lado, a través de la escuela de Cristina Rota, en la que podemos ver la capacidad de conocimiento que la actriz ha ido adquiriendo de sí misma, más allá de lo que sensorialmente ofrecía de niña. Y por otro lado, a través de la HB Studio (Nueva York) de Uta Hagen, sobre la aportación del actor como aquel que puede ejercer una influencia notable en su comunidad, como España.

Aprendizaje desde el que toma conciencia de los distintos modos de interpretación existentes entre los que debe equilibrar su cuerpo según el medio escénico desde el que deba exhibirlo. Ya que, como define Cristina Rota, el actor es un *portador de significados*¹⁴ que tiene el deber de ser consecuente, según su papel, de qué expresa y cómo expresarlo en cada momento al representar su personaje.

No obstante, en el caso de Ana Torrent, su trabajo como profesional muestra también parte de esa herencia adquirida de su experiencia en **la gran pantalla**, para poder reajustarla a su nuevo sistema de trabajo y a su capacidad creativa. Lo que da lugar en estas primeras intervenciones como profesional a un intercambio inicial entre el juego de lo sensorial y el autoconocimiento, en el que puede observarse esa modulación del personaje que interpreta.

Desde Cristina Rota podremos transferir estas dos vertientes fundamentales en el comienzo de la carrera de esta actriz como profesional sobre la multiplicidad de soportes audiovisuales prescritos en la trama de *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996), donde Ana Torrent debe lidiar, dentro de lo que es primordial en este caso, con la denominada tarea sugerida para el trabajo del actor por Cristina, la llamada sustitución del objeto¹⁵. Desde la cual se va a determinar su capacidad creativa al ramificar su interpretación entre los distintos formatos audiovisuales que se intercalan por los distintos puntos de vista que la supervisan.

¹⁴ ROTA, op. cit., 28.

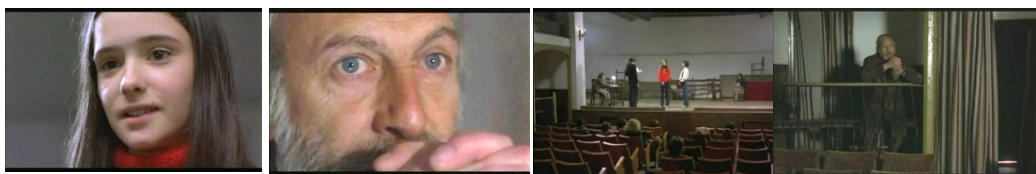
¹⁵ La sustitución de objetos es la actividad creativa propuesta por Cristina Rota durante el aprendizaje del actor en el que un objeto o lugar puede transmutarse a otro dentro de una consideración personal del intérprete sobre estos para adaptarlo a otros desde la imaginación. Con el objetivo de crear una herramienta con la que el actor vivencia la farsa con la pantalla, en estos casos por ejemplo.

5. Del cuerpo-acción al punto de vista

Antes de adentrarnos en el desarrollo interpretativo de Ana Torrent en *Tesis*, sería conveniente puntualizar algunas de sus últimas interpretaciones sensoriales, en las que a su vez ya empieza a adquirir conocimiento en el medio donde se desarrolla, para introducirnos en el apartado sobre el ejercicio interpretativo de la sustitución de objetos.

Tal y como ocurre en *El nido* (*Jaime Armuiñán, 1980*) donde Ana Torrent en su personaje juvenil, Goya, al interpretar en un momento del film, en el teatro del colegio a Lady Macbeth. La joven interprete debe alternar entre la “puesta escena” propia del teatro y la que va quedar registrada en **la gran pantalla** por el medio filmico.

Por tanto si atendemos a las diferencias sugeridas por Araceli Mariel Arreche del cine sobre el teatro, en el que el primero está *condicionado por la presencia de un “punto de vista”*¹⁶(el objetivo de la cámara) y en el siguiente se trata de una reunión que *expresa una presencia colectiva militante*¹⁷. La mirada de Goya es la que va a determinar ese “punto de vista” cinematográfico, para posicionar al personaje de Don Alejandro (Héctor Alterio) para divisarla en el teatro, dando paso con ello al intercambio de miradas por el cual se va a efectuar un diálogo entre ambos presentes en la escena del film. Por un lado, se distinguen, del teatro, una relación propia establecida entre artista (Goya) y espectador (Alejandro), en este caso, por la poética gestual expresada, la voz entonada de la intérprete y el lugar que ambos comparten. Y por otro lado, de la cinematografía, la formalización de esa relación conformada en el encierre en primeros planos de ambas partes participantes (F8, F9) y que, una vez, terminada la farsa esta conexión se deshace dando paso a los elementos que los rodean en un plano general (F10, F11).



F 8, F 9, F 9, F 10, F 11

Por ello, cabe destacar, aun sin haber un ápice académico en este período de interpretación de Ana Torrent, la efectiva simultaneidad interpretativa entre los dos medios escénicos, y que nos va a servir para comprobar la misma toma de contacto de esta actriz. Pero a través de la técnica, en su adaptación del carácter del personaje de Ángela sobre la funcionalidad de cada uno de los formatos presentados en el relato de *Tesis*.

¹⁶ MARIEL ARRECHE, op. cit., 1.

¹⁷ *Ibid.*, 3.

6. La dualidad interpretativa tras la *multipantalla*

En el género filmico de las *snuffmovies*¹⁸ -grabaciones domésticas o de bajo coste muestran asesinatos, violaciones, torturas, suicidios, entre otros crímenes reales difundidas a través del formato auge del período de los noventa, el formato de vídeo, VHS- se dan las claves sobre las que Ángela Márquez (Ana Torrent) debe enfrentarse en la trama de este film, *Tesis*. Pues la relación entre creador y público, va a convertirse en el principal objetivo en el cual Ángela va a ser participe tras descubrir la muerte de su tutor tras el visionado de una cinta de este tipo de contenido.

Junto a su compañero de Universidad y traficante de este tipo de films, Chema (Fele Martínez), busca al autor de los films desde el modelo Sony XT-500 Hi-8 Digital de cámara de vídeo con el que grabo el metraje, la pista a la que la protagonista accede al sospechoso del crimen, Bosco (Eduardo Noriega). Desde quién será sometida tras la pantalla del visor de este aparato según los fines de los sujetos que la dirija. Afinidad con el dispositivo y coincidente con las palabras de Cristina Rota sobre *cualquier objeto puede tener un significado personal con la correspondiente carga de sentimientos que conlleva*.¹⁹

Asimismo, en el caso de Ana Torrent, el quedar enmarcada en una pantalla o lugar de representación como motivo por el cual el narrador cinematográfico afianza la mirada, en su propósito de percibir lo recóndito del personaje representado, resulta efectivo en parte gracias al reaprendizaje sensorial del actor. Es decir, si en los anteriores films esta actriz, aun sin formación, tenía que utilizar su imaginación para hallar un salvoconducto donde evadirse, a partir de un elemento de la naturaleza, o ceñirse a un personaje propio del teatro para advertir de sus verdaderos sentimientos, en el caso de *Tesis*, estos dos planteamientos se vuelven a generar -pues al recóbralos obtiene información sobre sus propios procedimientos- pero junto con unas pautas técnicas recibidas en las que pueda enfrentarse con facilidad al intercambio propuesto de pantallas. Pues, según Cristina Rota, *el actor debe buscar en cada situación cuál es el verdadero deseo oculto que conduce todas sus acciones*.²⁰, ya que insiste en que *la única manera de defender el punto de vista de un personaje es: posicionándolo*.²¹ Sin embargo, no podemos olvidar la doble vertiente interna con la que Ana Torrent elabora al personaje de Ángela y establece en ella un comportamiento físico y mental coherente registrado por el narrador cinematográfico para **la gran pantalla** y su pulsión sobre este deseo, descargado en las pantallas externas.

¹⁸ Definición propuesta desde el contenido sobre este género filmico

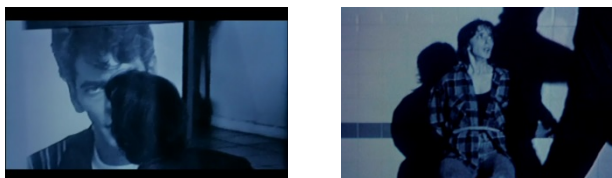
http://es.metapedia.org/wiki/Pel%C3%ADcula_snuff.

¹⁹ ROTA, op. cit., 83.

²⁰ *Ibid.* . 111.

²¹ *Ibid.* . 153.

Dos dignatarios distintos que utilizan el mismo punto de vista para focalizar en Ángela y obtener la información suficiente de ella para advertirla (Chema) (F12) o para acorralarla (Bosco) (F13). De ahí a que, en las filmaciones de ambas partes, Ana Torrent retrata en los primerísimos primeros planos la sumisión de Ángela por la violencia en todas sus facetas: la física (golpes, disparo), emocional (falta a la privacidad) y sexual (pulsional sexo-muerte).



F 12, F 13

Talantes distintos que resultan efectivos, en el empalme de escena en escena, gracias a la profesionalidad de la actriz al aplicar, junto con lo aprendido, los conocimientos adquiridos desde lo académico para equilibrar, diferenciar y transmitir desde su personaje un cuerpo inhibido –bloqueado por la moralidad-de otro quebrantado -manipulado para cumplir lo prohibido- para satisfacer las necesidades que lleva al público consumir un cine *snuff*.

7. Conclusiones: de la *unipantalla* a la *pantalla global*

Llegados a este último punto, la tarea como actriz de Ana Torrent se refunda en la cinematografía, gracias a los dos períodos trascendentes de su andadura, de lo sensorial al autoconocimiento interpretativo. Con los que ha alcanzado la función verosímil de su oficio actoral con respecto a su responsabilidad de movilizar a las masas en cuestión social. Algo que podemos constatar de la misma manera que Araceli Mariel formaliza la posición de **la gran pantalla** en los últimos años, como un formato cada vez más multidisciplinario²² por su adherencia a distintos dispositivos electrónicos; o sea como una *pantalla global*²³.

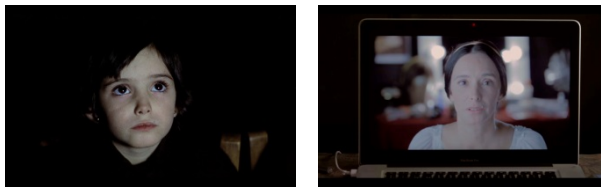
Por ello es oportuno concluir este estudio haciendo una breve observación sobre los cambios producidos en los modos de representación de esta actriz para reforzar el punto evolutivo en su filmografía desde dos metrajes del mismo cineasta. Pues en estas obras de Víctor Erice, Ana Torrent sirve para alarmar las consecuencias de las distintas historicidades en las que se desarrollan las narraciones, por un lado, su primer debut con seis años en *El espíritu de la colmena*, sobre los años cuarenta de la

²² MARIEL ARRECHE, remite a la actual funcionalidad de la pantalla como multiforme. op. cit., 3.

²³ Lo cual esta apreciación va a desembocar en una idea de globalizar la pantalla en distintos dispositivos tecnológicos alternativos. Íbid.

posguerra española y, por otro lado, cuarenta y seis años después en el cortometraje *Ana, tres minutos*, al plantear la situación ciudadana en relación al terremoto de Hiroshima en Japón en 2011.

Si en la sala de proyección la Ana niña gesta la idea de la muerte mediante su mirada fijada al visionar en **la gran pantalla** al *Frankenstein* de James Whale – acentuada por los primerísimos planos que la enmarcan (F14)- y con ello la cuestión entorno a lo que es un espíritu, la Ana adulta elabora un discurso enfocado a movilizar al ciudadano de cualquier **pantalla**. En este caso, desde **la pantalla de un ordenador** (F15) para que atestigüe los próximos hechos con su propia percepción de la verdad, a modo de terapia de choque, desde los mismos cimientos en los que la ciudadanía configura su comportamiento de manera multidisciplinar ante otras **pantallas informáticas**.



F 14, F 15

Una idea humanitaria manifestada por Ana Torrent bajo la indumentaria del personaje de Antígona, como recurso de elaboración creativa del actor a partir de un personaje de la antigüedad griega, del cual, por una parte, debe asimilar su descendencia, necesidad y actitud de su tiempo para adaptarlo a los formalismos del siglo XXI en los que aún resuena. Y por otra parte, le permite empatizar con el medio en el que convive y transferir las enseñanzas disciplinarias como residente del mundo. Puesto que en el actor debe albergar esa curiosidad insaciable por la condición del ser humano, tal y como Uta Hagen estima de la interpretación²⁴, y por ello, no puede compararse la labor de caracterización del personaje de Ana de este cortometraje al del *El espíritu de la colmena*. Debido no sólo a la inexperiencia habitual de una niña de seis años, sino que aún bajo unas circunstancias contextuales parecidas a las del relato filmico *Ana Tres minutos*, solo puede defender su comportamiento mediante el apoyo de lo que sus capacidades básicas recién desarrolladas le permitan acceder.

Así pues, la aportación de Ana Torrent al medio filmico debe apuntar al interés por añadirle a estos rasgos genéticos la identidad de personajes ficticios para transferir conocimiento, reivindicar sobre el momento y dar sentido a un oficio mediante la variedad de trabajos a los que remite. Por ello es necesario que salgan a la luz estudios sobre los modos de interpretación de los actores en nuestro país, para delegar de la cinematografía española la consciencia de otra de tantas labores que se desarrollan en ella y quedan desprendidas del saber a lo largo del tiempo. Porque desde ejemplos de

²⁴ HAGEN. Op. Cit., 97

actor como del de Ana Torrent, al igual que Araceli Mariel define sobre el trasplante de **la gran pantalla** a los nuevos dispositivos como manera de afianzar la mirada, las artes interpretativas, tanto en el cine como en los diferentes formatos a los que se adapta y exhibe, obtienen la valorización objetiva que esta profesión merece.

8. Referencias bibliográficas

- AGUILAR, J. (2013): *Los niños prodigios del cine español*. T&B Editores. Madrid.
- HAGEN, U. (2002) *Un reto para el actor*. Alba.
- MARIEL, A. «Cuerpo presente y cuerpo ausente: relaciones y diferencias entre cine y teatro», en <http://www.centrocultural.coop/revista/17/cuerpo-presente-y-cuerpo-ausente-relaciones-y-diferencias-entre-cine-y-teatro>
- POYATO, P. (2012): «Pantallas de agua» *Caimán, Cuadernos de cine n°4*, Madrid.
- ROTA, C. (2003): *Los primeros pasos del actor*. Madrid, Martínez Roca.

Filmografía

- El espíritu de la colmena* (Víctor Erice). España: Manga Films, 1973. (DVD distribuido en España por Diario El País, SL. 2003).
- El nido* (Jaime de Armiñan). España: Mercury Films y Divisa Films, 1980. (DVD distribuido en España por Fnac SL. 2016).
- Tesis* (Alejandro Amenábar). España: SOGEPAQ, 1996. (DVD distribuido en España por Diario El País, SL. 2004).
- Ana, tres minutos* (*Ana, three minutes*, Víctor Erice) en la antología 3. *11 A sense of home* (Naomi Kawase). Japón: 2012.

APUNTES CRÍTICOS SOBRE EL ANÁLISIS FÍLMICO MULTIMODAL (MULTIMODAL FILM ANALYSIS)

Alfonso M. Rodríguez de Austria Giménez de Aragón

Investigador independiente
alfonso.m@rodriguezdeaustria.es

Resumen:

El objetivo de la presente comunicación es llevar a cabo un estudio de las líneas maestras de una perspectiva de análisis cinematográfico que ha irrumpido con fuerza en el panorama académico internacional: Multimodal Film Analysis. Gestado en la matriz del enfoque multimodal de la comunicación, el MFA ha sido fruto de una trabajada propuesta teórica de John Bateman y Karl-Heinrich Schmidt (*Multimodal Film Analysis. How Films Mean*, 2012), que definen su trabajo como una continuación de las propuestas semióticas de Christian Metz en torno a *La grande Syntagmatique*. La propuesta viene acompañada por el diseño de una herramienta informática de análisis videográfico (Multimodal Analysis Video, 2013), y es posteriormente desarrollada y redefinida por Janina Wildfeuer (*Film Discourse Interpretation. Towards a New Paradigm for Multimodal Film Analysis*, 2016).

1. Introducción

A pesar de que el término **multimodalidad** fue acuñado en la década de 1990 (Jewitt *et al.*, 2016: 1), la mayoría de publicaciones sobre la perspectiva multimodal de la comunicación se concentran (con crecimiento paulatino y exponencial) en el siglo XXI. Si hubiera que citar un texto fundacional sobre la multimodalidad, con todas las reservas necesarias a una simplificación de este tipo, sería *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*, de Guther Kress y Theo van Leeuwen (2001), donde los mismos autores señalan que la perspectiva multimodal venía utilizándose mucho antes de acuñarse el término. Un dato relevante en cuanto a la expansión de la perspectiva de análisis es el interés que la editorial Routledge ha puesto en la misma, dedicándole la colección Routledge Studies in Multimodality,

inaugurada en 2011 y dirigida desde entonces por Kay O'Halloran, de la Universidad Nacional de Singapur. Al año siguiente, 2012, se creó la revista científica *Multimodal Communication*, publicada por De Gruyter.

Ferdinand de Saussure enseñaba a comienzos del siglo XX que la lingüística, la ciencia que estudiaba el tipo de comunicación más complejo, la lengua, era *sólo una parte una ciencia más general denominada semiología* (Saussure, 2000: 43). El concepto de multimodalidad atiende al *hecho humano* de que las personas utilizan distintos medios para comunicarse, la lengua, los gestos, los movimientos corporales, los sonidos, los símbolos no lingüísticos, etc. Si bien la lengua es *un sistema especial en el conjunto de los hechos semiológicos* (2000: 43), no es desde luego el único modo de comunicarse.

Los *modos* a los que hace referencia la perspectiva multimodal son, entonces, los *medios* a través de los cuales las personas se comunican¹. *Examples of modes include image, writing, layout and speech, among others* (Jewitt et al, 2016: 157).

Como vemos, los ejemplos de modos aportados por Jewitt pueden estar incluidos (y no es raro que lo estén) en el cine en concreto y el audiovisual en general. En otras palabras, el lenguaje audiovisual (un concepto que como veremos sigue siendo matizado y problematizado) es esencialmente multimodal, y presenta enormes ventajas como objeto de estudio desde esta perspectiva, como el hecho de estar grabado en formatos materiales y permitir así el manejo (reproducir, pausar, adelantar...) más adecuado para la investigación.

2. Multimodal Film Analysis

Aunque el análisis multimodal de los contenidos audiovisuales narrativos ha sido una constante necesaria desde el comienzo de la disciplina, Bateman y Schmidt son los primeros en utilizar la nomenclatura en un trabajo extenso como es el libro *Multimodal Film Analysis*. Bateman y Schmidt componen en el libro una propuesta ambiciosa y arriesgada, lo cual es de agradecer, aunque en ocasiones se vea oscurecida por la falta de concreción. Veremos que Wildfeuer, continuadora natural de la propuesta (su tesis doctoral, que dirigió Bateman, es precisamente la base del segundo libro que estudiaremos, *Film Discourse Interpretation*), se desmarca en buena parte de las cate-

¹ En realidad Jewitt et al prefieren hablar de **construcción de significados** en lugar de comunicación. *A modality or mode is a means for making meaning* (2016: 2). Aunque el uso de cada concepto tiene distintas implicaciones para el campo de los *multimodal film studies*, no es el nivel introductorio de esta comunicación el adecuado para tratarlas. Aprovecho esta nota para señalar que los debates terminológicos y conceptuales son una constante en el campo de los estudios multimodales, algo lógico y comprensible en el periodo de construcción de una disciplina cuyo objeto de estudio son los lenguajes. Reduzco el uso de conceptos al mínimo indispensable para la comprensión de la perspectiva de análisis filmico objeto de la presente comunicación.

gorías descritas por los autores para construir sus propias herramientas de análisis, más claras y certeras según mi punto de vista.

Multimodal Film Analysis parte de la constatación de que el análisis cinematográfico ha estado históricamente excesivamente ligado a la lingüística. Si la lengua no es más que un modo de comunicarse entre otros (el más importante sin duda, pero no el único), la ciencia en la que debe reflejarse el análisis cinematográfico es la semiología, la ciencia general que incluye la lingüística junto con otras disciplinas dedicadas a estudiar otros modos de comunicación.

El propósito no es otro que dar un paso atrás para captar el objeto de estudio desde una perspectiva más general. En otras palabras, estudiar el cine con categorías semiológicas en vez de hacerlo con categorías lingüísticas, propuestas y desarrolladas para el estudio de las lenguas humanas. El propósito de Bateman y Schmidt parece quedarse en la declaración de intenciones pues tras esta prometedora introducción se dedican luego a crear un marco metodológico basado en categorías lingüísticas. La justificación que dan los autores es que la lingüística ha descrito y desarrollado en las últimas décadas herramientas que (ahora sí) pueden trasladarse al estudio del lenguaje audiovisual y obtener los resultados deseados. La tarea que se proponen es, entonces, la de continuar el trabajo de Christian Metz, trabajo que éste no pudo culminar, en opinión de Bateman y Schmidt, por la falta precisamente de estas herramientas conceptuales.

Como es sabido, Metz tomó de los primeros lingüistas la perspectiva de análisis en torno a los ejes paradigmático y sintagmático. En mi opinión, la adopción de estos ejes es absolutamente certera y afortunada para la lingüística y el análisis de la construcción de la frase, pero su alcance e idoneidad disminuye cuando se trata la construcción de entidades compuestas y más complejas, como una poesía, un cuento o un ditirambo. Las normas que rigen este tipo de composiciones compuestas caen en los ámbitos de disciplinas como la narrativa, la poética o la retórica, y desde luego son normas infinitamente más flexibles que las de la gramática. Metz era consciente de ello:

«Ahora bien, ni el discurso en imágenes ni el discurso fílmico son lenguas. Lenguaje o arte, el discurso en imágenes es un sistema abierto, difícil de codificar, con sus unidades de base no discretas (=las imágenes), su inteligibilidad demasiado natural, su falta de distancia entre significante y significado. Arte o lenguaje, el filme compuesto es un sistema aún más abierto, que nos ofrece directamente grandes bloques de sentido» (2002: 84).

El primer paso que dan Bateman y Schmidt a la hora de comenzar el desarrollo de su propuesta metodológica es la elección y descripción de la unidad mínima de análisis. En otras palabras, de la unidad que combinada de múltiples formas llega a componer entidades de mayor nivel de complejidad y de significación. Esta elección es delicada pues determinará de forma decisiva la metodología de análisis. En realidad, determinará de forma decisiva la disciplina científica a través de la cual esta unidad mínima puede ser estudiada. Por ejemplo, si nuestra unidad mínima es el fonema no tendremos más remedio que partir de la fonología, si es el morfema de la

morfología, si es la palabra de la gramática. En el caso de la teoría cinematográfica, es un hecho generalmente asumido que la unidad formal mínima, el plano, se parece más o es más asimilable a una frase que a una palabra. Es decir que lo que vemos representado en un plano, por muy simple que sea, es una entidad (variablemente) compleja, no elemental. El manejo y la conexión de este tipo de unidades mínimas sobrepasa, desde mi punto de vista (y no es por supuesto una opinión original), el campo de una posible gramática cinematográfica, enmarcándose más adecuadamente en el ámbito de la narratología.

Bateman y Schmidt optan por hacer del plano la unidad mínima de su análisis, en sintonía con su pretensión de construir una gramática cinematográfica sobre la base de la perspectiva pionera de Christian Metz. Los autores parten y revisan la gran sintagmática propuesta por Metz y sus segmentos autónomos (los ocho tipos sintagmáticos: plano autónomo, sintagma paralelo, sintagma seriado, sintagma descriptivo, sintagma alternado, escena, secuencia por episodios, secuencia ordinaria) y construyen además una nueva gran paradigmática sobre la base de tres dimensiones: proyección (proyección o no proyección), taxis (parataxis o hipotaxis) y plano (diegético o no diegético).

Construyen así un árbol con las posibilidades que tiene un cineasta a la hora de elegir el plano que seguirá al anterior. Pero estas posibilidades, desde el punto de vista del contenido, son infinitas (la narratología nos hablará de normas, pero jamás de leyes), así que la única forma de tornarlas manejables es a través de los *a priori*, de algo que, como la realidad, ha de contener necesariamente toda sucesión de imágenes: el tiempo y el espacio. El tiempo y el espacio son sin embargo marcos vacíos que, en tanto que tales, no aportan desde el punto de vista narrativo. Cada plano, y la sucesión de los mismos, estarán encajados necesariamente en un tiempo y un espacio. Pero, en primer lugar, no existe una ley que prescriba por qué un plano ha de seguir a otro, y en segundo lugar, la razón por la que un cineasta elige el plano que siga al anterior se encuentra en la narración, no en la conexión espacio-temporal entre ambos

Esta es una crítica clásica con la que se ha encontrado la teoría cinematográfica: que es una disciplina eminentemente descriptiva. Su método de estudio es inductivo, en otras palabras, se estudia cierta cantidad de casos (películas) y de este estudio se intentan extraer conclusiones en forma de normas y leyes. Pero en el cine no existe la lógica, las leyes no se cumplen. De hecho, como en el resto de disciplinas artísticas, contravenir las costumbres establecidas es una fuente de placer estético, casi una norma que hace progresar a la disciplina artística y evitar su estancamiento. El cine, como otras artes, es un reino de libertad, no es posible descubrir unas leyes físicas que lo rijan y constriñan.

Janina Wildfeuer amplía la perspectiva asumida por Bateman y Schmidt proponiendo un análisis de la lógica de la interpretación del discurso cinematográfico.

«This book therefore intends to describe the logic of *film discourse interpretation*. This logic is differentiated into two individual logics which influence the process of discourse interpretation: (1) the logic of information content, which reasons about

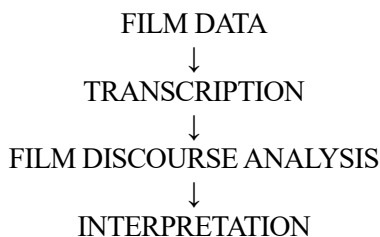
the discourse's meaning potential, and (2) the logic of constructing the logical form of this discourse» (2016: 21).

Según Wildfeuer, la primera lógica *provides a (paradigmatically available) choice of film discourse relations* (2016: 22), mientras que la segunda lógica produce la **articulación sintagmática**. Wildfeuer sigue aquí a Asher y Lascarides y la **Segmented Discourse Representation Structure** (SDRT), en la que proponen *to enrich the logical forms for discourse with rhetorical relations* (Asher and Lascarides 2003: 60). (2016: 40). El resultado obtenido es *the experimental set of film discourse relations*, que son las relaciones de narración, de elaboración, de explicación, de resultado, de trasfondo (background), de contraste y de paralelo.

Wildfeuer toma como unidad mínima de análisis del discurso cinematográfico el evento, con lo cual entra de lleno en el ámbito del discurso fílmico. Y sin embargo no deja de lado el plano, que sigue siendo la unidad mínima de transcripción *the minimal unit of the transcription is the filmic shot which is, according to Bateman, «understood phenomenologically/perceptually as the apparent result of continuously running the camera (Bateman 2007: 35)»* (2016: 33).

El proceso de análisis se compone entonces de una fase de transcripción de los datos cinematográficos plano a plano, algo que recuerda poderosamente al clásico *decoupage*. El segundo paso es el análisis de los eventos representados. Wildfeuer representa cada evento como un recuadro, en el que se describe la situación a través de *the main modalities in video and audio: the commentary, the visuals and the sound* (2016: 33). En otras palabras, en cada evento se atiende a la presencia de actores, palabras, sonidos, escenario, actividad...

Finalmente se lleva a cabo la interpretación de las relaciones discursivas que hacen posible la comprensión del fragmento.



3. Conclusiones

Bateman, Schmidt y Wildfeuer componen una interesante propuesta, complementada de una herramienta de análisis videográfico (Multimodal Video Analysis) para facilitar la transcripción de las películas analizadas. La tarea asumida es ímproba, y hay que reconocer el mérito de intentar llevarla a cabo, pero el conocimiento avanza

cuando la crítica a nuestro trabajo ha hecho el suyo, que no es otro que poner las cosas en su lugar desde una perspectiva externa.

El Multimodal Film Analysis propuesto parte de un intento de diferenciación sobre las perspectivas de análisis anteriores, y apenas lo consigue. Bateman y Schmidt mantienen en su estudio un apego a la lingüística que critican al comienzo del mismo, y su descripción de las posibilidades paradigmáticas y las relaciones sintagmáticas se centra en las consideraciones espaciotemporales. Ciertamente, para entender un texto audiovisual, las relaciones espaciotemporales son fundamentales, como lo son para entender la realidad, pero si bien son condición necesaria, no son condición suficiente para explicar cómo y por qué entendemos las películas.

Wildfeuer aporta un avance fundamental: la atención al contenido. Propone un modelo para describir el proceso de inferencia a través del cual entendemos el cine, y parte para ello de una unidad mínima de análisis como es el evento. No abandona, sin embargo, el plano como unidad mínima de transcripción, por lo cual tenemos una transcripción del fragmento de película en un formato tradicional (*decoupage*) y una transcripción de las relaciones discursivas en un formato de recuadros que se suceden o insertan unos dentro de otros dependiendo de la relación que mantengan entre sí.

La selección de eventos realizada por la autora es en ocasiones excesivamente superficial, lo cual conlleva una reducción del sentido y una más que posible pérdida en la comprensión de lo que sucede en la pantalla. Por ejemplo, en el análisis de un momento de la película *Das Leben der Anderen* (*La vida de los otros*, Florian Henckel von Donnersmarck, 2006. Alemania: Wiedemann & Berg Filmproduktion, 2006) el protagonista acaba de recibir por teléfono la noticia de que uno de sus mejores amigos se ha suicidado, y los eventos descritos por Wildfeuer son (1) cuelga el teléfono y (2) se sienta en el piano, la relación entre ambos es de *narración*. Estos son los eventos *visibles*, pero quizás demasiado superficiales. Una descripción de la situación en lenguaje narrativo-descriptivo (no lógico) ofrece en mi opinión mayor cantidad de información y permite la comprensión completa (incluso lo que no se ve pero se infiere por lo que se ve) de la escena. Por ejemplo, *Dreyman escucha la noticia y por su rostro detectamos que ha quedado devastado, se sienta al piano y toca la pieza musical «Sonata para un buen hombre»*.

Aún es pronto para juzgar los progresos de la MFA en el ámbito del análisis cinematográfico, es necesario esperar el proceso de crítica para extraer conclusiones con una base más sólida. Sí me atrevo a afirmar que la propuesta analizada, presentada por sus autores como un gran avance, se reduce sin embargo por ahora al ámbito de las reorganizaciones de la disciplina.

Es destacable el diseño de una herramienta informática, sin duda un avance en el análisis, en la medida que facilita la toma de apuntes y la asignación de las notas a los planos, además de acrecentar la capacidad de organización y manejo de los datos introducidos en cada uno de los campos.

Como posible punto de partida de la crítica de la propuesta me atrevería a formular las siguientes:

- (1) La propuesta sigue excesivamente aferrada a la lingüística. El análisis de los *modos* presentes en el audiovisual quizás debiera hacerse de una forma más abierta, sin constreñimientos derivados de las normas de la lingüística (o de una parte de la lingüística).
- (2) El uso de la lógica en el análisis (fruto tal vez del antiguo sueño de convertir las ciencias sociales en ciencias *puras* como la física o la matemática) es conflictivo: en primer lugar, la lógica y las relaciones discursivas son reductoras del sentido, en segundo lugar, la lógica aplicada tiene por fuerza que ser descriptiva, jamás prescriptiva, con lo cual se pierde la principal ventaja del uso de la misma.
- (3) La propuesta de análisis involucra una enorme cantidad de esfuerzo, por lo cual su aplicación a unidades de análisis mayores de la escena o la secuencia se antoja un trabajo ímprobo y con frecuencia tedioso.
- (4) Derivada de la anterior: Existe dificultad en conectar el análisis detallado con los niveles superiores de discurso, entendiéndose en este caso *discurso* más allá de las relaciones discursivas, como *grandes bloques de sentido*, que son a fin de cuentas los que manejamos de forma intuitiva las personas que vemos una película.

Las críticas tres y cuatro son muy comunes y compartidas por aquellas disciplinas que llevan a cabo análisis detallados de datos videograbados, como la Conversation Analysis. El paso desde este tipo de disciplinas hacia el análisis del discurso se presenta a veces como un abismo difícil de superar.

4. Referencias bibliográficas

- ASHER, N.; LASCARIDES, A. (2003): *Logics of Conversation*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BATEMAN, J. A.; SCHMIDT, K-H. (2012): *Multimodal Film Analysis: How Films Mean*. Nueva York, Routledge.
- KRESS G.; VAN LEEUWEN, T. (2001): *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*, Oxford, Oxford University Press.
- JEWITT, C.; BEZEMER, J.; O'HALLORAN, K. (2016): *Introducing Multimodality*, Nueva York, Routledge.
- METZ, C. (2002a): *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, Barcelona, Paidós.
- METZ, C. (2002b): *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*, Barcelona, Paidós.
- SAUSSURE, F. (2000 [1916]): *Curso de lingüística general*, Madrid, Akal.
- WILDFEUER, J. (2016): *Film Discourse Interpretation: Towards a New Paradigm for Multimodal Film Analysis*, Nueva York, Routledge.

LA MÚSICA EN EL CINE AL SERVICIO DE UNA IDEOLOGÍA

Rafael Ángel Rodríguez López

Universidad de Córdoba
rafarl@live.com

Resumen:

En el cine, la música puede adquirir diversas funciones, entre ellas, apoyar escenas de tensión, acompañar diálogos, enlazar unos planos con otros o la de sorprender. Del mismo modo, la música puede ponerse al servicio del poder convertirse, junto con la imagen, en un medio de propaganda político. Los parámetros musicales utilizados en el cine para tal fin nos permiten conocer y comprender todos y cada uno de los mensajes que el texto cinematográfico quiere transmitir. El análisis musical de una banda sonora nos puede ayudar a vislumbrar y a descubrir otros aspectos que pasan desapercibidos, a priori, del film. A continuación, veremos cómo imagen y sonido se comportan como dos elementos que persiguen una meta común, de tal manera que su estudio se convierte en fundamental si queremos, finalmente, comprender el texto cinematográfico de manera global.

Palabras clave: AudioBranding. Propaganda. Publicidad. Difusión. Banda Sonora

1. ¿Qué es el cine?

Lo definiremos como un espacio reproductor de imagen y sonido capaz de difundir un mensaje concreto a un número indeterminado de personas. Para difundir este mensaje consideramos imprescindible la música que le acompaña, hasta el punto de que es la melodía, la que se convierte en el propio mensaje cinematográfico.

El cine ha sido utilizado como un medio más de adoctrinamiento ideológico de masas. Imágenes que llegan a miles de espectadores y cuenta, con más o menos veracidad, situaciones, historias, conflictos, etc. Es aquí, donde la música tiene un papel fundamental, convirtiendo a la **Banda Sonora** en un componente imprescindible para transmitir una idea, símbolo o concepto. El **poder de la música** en la imagen cinema-

tográfica tiene un eficaz efecto sobre el espectador. Un par de acordes pueden recordar escenas olvidadas, así como una simple melodía es capaz de despertar emociones, sentimientos, conmociones, vibraciones, inquietudes, etc. Es así, como la cinematografía hace que la música sea aprovechada como un valioso recurso de **difusión** política y social.

La cinematografía producida en las salas de cine durante los años 40 es un buen punto de partida para vislumbrar estos aspectos. Películas relacionadas con el Bando Nacional y el Republicano durante la Guerra Civil, o el posterior Régimen Franquista, ya nos ofrecen grandes pinceladas de como la música será un medio muy potente para reconocer rápidamente una identidad. De entre ellas podemos destacar: la película producida por la CNT en 1937 *¡Nosotros somos así!* de Valentín R. González y rodada por S-I-E Films. Consistió en un proyecto cinematográfico cuyos protagonistas son niños. Entrando ya en el 1940, encontramos *Sin novedad en el Alcázar* de Augusto Genina, siendo esta producción audiovisual encargada por el gobierno franquista. A continuación, merece la pena subrayar dos superproducciones donde la música compuesta para estos films obtiene un protagonismo enorme y trabaja como elemento difusor de la ideología mostrada en ellas, son; *Rojo y negro* de Carlos Arévalo en 1942 y *Raza* de José Luis Sáenz de Heredia en 1942.

Estos arquetipos de películas empleaban la Banda Sonora en el desarrollo de la trama como un medio de **propaganda** y **difusión**, creyendo en el poder la música como medio de adoctrinamiento. Debemos incidir en la sincronización de música-imagen empleada en estos films, destacando un gran trabajo de montaje teniendo en cuenta los medios con los que se contaban por aquella época. Del mismo modo, y más de medio siglo después, la representación musical en la imagen no sólo se sigue utilizando, sino que se hace prácticamente imprescindible cuando queremos comunicar un mensaje. Películas como *Los girasoles ciegos* de José Luis Cuerda en 2008, o *La voz dormida* de Benito Zambrano en 2011, necesitan introducir canciones e himnos para dar sentido algunas de sus escenas.

1. 1 ¿Cómo funciona la música-imagen en la actualidad como medio propagandístico?

Para esta pregunta encontramos tres respuestas principales: en primer lugar, se mantiene e intensifica el “poder de la música” en el cine. En Segundo lugar, la sincronización música-imagen es perfecta. El más mínimo detalle puede ser acompañado minuciosamente por la música: movimiento de los actores, cambios de escena y de planos, letras, enunciados, efectos abstractos, etc. En tercer lugar, entra en juego un nuevo estilo de composición y un nuevo medio de reproducción, el **Audio Branding** y el cine en la pequeña pantalla. Este trabajo compositivo de la música con respecto a la imagen es una disciplina de la comunicación que estudia la construcción de una imagen, un símbolo o una marca, desde el ámbito del sonido.

A día de hoy, nos encontramos con un cine que se convierte en prácticamente en un **medio publicitario**. Medios económicos y políticos tienen, crean y actualizan

composiciones muy estudiadas y elaboradas para llegar al máximo número de personas. En suma, una simple nota, canción, con o sin letra, es suficiente para que el espectador, ahora convertido en “cliente”, pueda identificar una imagen sin tener que ser vista con previa antelación.

2. Referencias bibliográficas

- BELTRÁN MONER, R (2005): *La ambientación musical en radio y televisión: selección, montaje y sonorización*, Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- BENET, J. V. (2014): *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós Comunicación 2ª ed.
- BRONNER, K., AND RAINER, H. (2009): *Audio Branding. Brands, Sound and Communication, Alemania, Nomos Edition Reinhard Fischer.*
- CAPARRÓS LERA, J. (1983): *El cine español bajo el régimen de Franco (1936-1975)*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona.
- CHION, M. (1997): *La música en el cine. Barcelona, Paidós.*
- CHION, M. (1999): *El sonido: música, cine y literatura, Barcelona, Paidós.*
- GALÁN, D. (2000): *El cine español de los años cuarenta. En: Un siglo de cine español. Coord. Román GUBERN.* Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- GONZÁLEZ MIRANDA, L. (2011): *Manuel Parada y la música cinematográfica española durante el franquismo: estudio analítico* (Tesis Doctoral). Universidad de Oviedo.
- LUSENSKY, J. (2010): *Sounds Like Branding*, Londres, Bloomsbury Publishing Plc.
- MORLEY, P. (2003): *Words and Music. A History of Pop in the Shape of a City*, London Bloomsbury.
- TRANCHE RODRÍGUEZ, R. y SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2011): *El pasado es el destino. Propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra.

EL SUR DE VÍCTOR ERICE: EL CINE COMO DISCURSO POÉTICO

Serena Russo

Universidad de Granada
serenarusso84@hotmail.it

Resumen:

Dentro de la cuestión de “¿Qué es el cine?” se abre una tradición de relaciones entre palabra e imagen, concretizada en el concepto de adaptación, aspecto que ha dado al cine un carácter esencialmente narrativo, por la frecuente transposición de la novela a la pantalla. Sin embargo, no siempre el cine está estrictamente conectado con la **narratividad**. De hecho, hemos reconocido la presencia de un cine que llamamos poético, no necesariamente enlazado con la época de las vanguardias, y que buscamos también en la obra de algunos directores del cine moderno. Nuestra atención se ha dirigido hacia Víctor Erice, cuya obra rompe con el cine anterior, proponiendo elementos artísticos menos convencionales y separados de la narración cinematográfica, manifestándose como un lenguaje que definiremos poético. Para demostrar esta poeticidad hemos decidido analizar “poéticamente” una película adaptada por una novela homónima de Adelaida García Morales, dirigida por Víctor Erice: *El Sur*.

Palabras clave: cine, poesía, cine poético, Víctor Erice, El Sur

Desde siempre el cine y la literatura se han considerado como medios hermanos. Sin embargo, no todo el cine, aunque sea adaptado por una novela, ha de ser considerado “literario”. Por tanto, hay algunas películas o algunos autores que nos hemos atrevido a definir como poéticos como, por ejemplo, Víctor Erice y la película de la que trataremos en este trabajo, *El Sur*.

Antes de hablar del filme en sí, consideramos oportuno nombrar algunos rasgos que hemos individuado y que intervienen en la consideración de un filme como poético y la posibilidad de hablar de un cine de poesía, como: la ruptura con la linealidad (fragmentariedad); la re-escritura o re-presentación de una realidad que vemos filtrada por los ojos de los personajes (subjetividad); el uso especialmente reiterativo y significativo de ciertas figuras retóricas y tropos toma-

dos de la poesía, como las metáforas, los símbolos o la elipsis que conferirían el concepto de **mirada constructora** así como la ha definido Jenaro Talens y con la que el lector/espectador construye, decide y conoce¹; y, por último, nos atrevemos a añadir un rasgo de carácter más “institucional”, considerando aquellas prácticas cinematográficas que, basándose precisamente en las características anteriores, se oponen al modelo dominante de representación y a las fórmulas más comerciales.

Antes de analizar el filme, hay que considerar que las relaciones entre cine y poesía son una clara manifestación del diálogo entre las artes, es decir que se encuentran dentro de la intermedialidad, aspecto que delinea los fenómenos que se realizan entre los medios y superan los límites que hay entre ellos².

Según la clasificación que hace Irina Rajewsky, podemos definir tres conceptos de intermedialidad³: *Transposición mediática*, como las adaptaciones de las películas o las novelizaciones; *combinación*, que incluye fenómenos como películas, teatro, opera, donde se combinan por lo menos dos formas mediáticas y que comprende también lo que hoy en día llamamos multimedia, que es una unión de medios diferentes; y por último *las referencias intermediales* que incluyen fenómenos de imitación, alusión o mención a otro medio. La teoría de Rajewsky es esencial a la hora de definir la intermedialidad como un verdadero y propio diálogo entre las artes, que es el mismo que interprenden cine y poesía dentro de este trabajo de investigación que analizará *El Sur* como una película poética.

Cuando hablamos de poético dentro del cine hay que diferenciar entre lo que consideramos **poema** y lo que consideramos **poesía**. Jenaro Talens⁴ afirma que no podemos reducir la poesía al poema en verso, sino que hemos de definir más bien un lenguaje de tipo poético que se pueda aplicar a cualquier forma de arte. Talens afirma que el discurso narrativo prevé una serie de acontecimientos que tienen entre ellos una relación de tipo lógico, verosímil y una forma causal; por otro lado, el cine así dicho poético, no está sometido a una lógica de acontecimientos y es “azaroso”, ya que no constituye una serie de partes consecutivas, sino una sensación de fragmentos. En el discurso narrativo todo el sentido y el significado a través de todo lo que está presente, de las acciones, los personajes, etc., mientras que en el discurso poético todo tiene sentido gracias al no-significado de las ausencias, así que el lector-espectador se transforma en un constructor que descubre.

¹ TALENS, J. (2010): *El ojo tachado*, 66, Madrid, Cátedra.

² RAJEWSKI, I. (2005): «*Intermediality, Intertextuality and Remediation: A literary perspective on Intermediality*», *Intermedialités*, 46.

³ RAJEWSKI: «*Intermediality, Intertextuality and Remediation: A literary perspective on Intermediality*», 51-52.

⁴ TALENS, *El ojo tachado*, 66-67.

Para entender la película *El Sur* hay que considerar en qué se diferencia exactamente de la producción cinematográfica de aquella época. Decimos que Víctor Erice no es parte de ningún movimiento de ruptura que ve un alejamiento de los cánones clásicos por parte de cineastas que actúan esta separación, como por ejemplo en la Historia del cine vemos con movimientos tales como la Nouvelle Vague o el Neorrealismo italiano que desarrollan características importantes en el pasaje del **clásico** al **moderno**.

Sin embargo, «En (...) *El espíritu de la colmena* (1973) y *El sur* (1984) están presentes los amores perdidos, el mundo infantil y sus fantasías, la opresión franquista, las relaciones familiares, el misterio de la existencia, etc. Se trata de auténticas obras maestras por su condición de poemas visuales que exigen un espectador de mirada reflexiva y contemplativa y en las que se ensamblan con lograda habilidad las cuestiones más diversas»⁵

Víctor Erice rompe con el cine anterior, sin separarse de algunos grandes maestros como Luchino Visconti o Michelangelo Antonioni, de los que hereda muchísimas características. Su cine es un mundo de separación respecto a la narración clásica, ya que propone unos elementos artísticos menos convencionales y más afines a lo que definimos en este trabajo como poético. Él mismo afirma que quiere apuntar a un cine moderno, al Neorrealismo italiano, padre de la modernidad:

«En realidad ese cine moderno tenía sus raíces no sólo en la obra de Rossellini (...) sino también en la de Jean Renoir, Orson Welles y Robert Bresson. Suponía, ante todo, una nueva manera de entender la relación con el espectador. Ya no se trataba, hablando en términos convencionales, de expresar una verdad conocida de antemano, y que el guion acostumbraba a reflejar puntualmente, sino de hacerla brotar de entre las imágenes, en definitiva, de revelarla»⁶.

La modernidad, según Erice, es la capacidad a través de las imágenes de **sugerir** la realidad, en vez de expresarla. Y para entender en que consiste este acto del sugerir, nos referiremos a una de las obras más significativa del cine de Erice, *El Sur*.

«Obra basada en un relato de Adelaida García Morales, mujer del mismo director, que se propone no tanto como una adaptación cinematográfica de la obra, sino, más bien, como indagación poética en el viaje iniciático de una niña»⁷.

⁵ SÁNCHEZ-NORIEGA, J. L. (2000): *De la literatura al cine. Teoría y técnica de la adaptación*, Barcelona, Paidós.

⁶ ERICE, V. (1998): «Escribir el cine, pensar el cine. Alternativas a la modernidad», Banda aparte, Revista de cine nº9-10, 2-6.

⁷ MASSANET, A. (2011): «El sur', conmovedora e inacabada obra maestra» *Blog, Espinoff, referencia*: <https://www.espinof.com/cine-espanol/el-sur-conmovedora-e-inacabada-obra-maestra>.

¿A qué se refiere cuando hablamos de indagación poética? Pues seguramente a la manera en la que el director cuenta lo que vemos delante de la cámara. Por ejemplo, en el comienzo de la película, el ritmo lento con el que la niña poco a poco se despierta que es también un despertar de la consciencia de la niña y del abandono del padre, representa una forma de narración que definimos poética por muchos motivos. La “poeticidad”, de hecho, se encuentra también en el ritmo o, mejor dicho, en el concepto de tiempo: *El principio mismo del cine: disponer unos elementos en uno solo y mismo flujo temporal*⁸. A lo que Losilla añadiría:

«Sin embargo, ese flujo siempre deja cosas atrás, siempre deja fantasmas que no se incorporan a la nueva imagen, y que son como sombras que vagarán por una constelación no rescatada, sólo existente en el limbo. Parte de la misión del nuevo relato del cine consistiría en recuperar estas sombras, estos espectros»⁹.

Así que, lo no dicho, lo no visto, lo sugerido sale a la superficie en el encuentro del lector-espectador con esas sombras o espectros. El tiempo, de hecho, en el cine de poesía no está condicionado por la causalidad, sino se condensa en un eterno presente, determinado por la mirada de los personajes¹⁰.

Lo que definimos poético se insinúa sobre todo en una mirada distinta que hemos llamado “mirada constructora” de Jenaro Talens. A través de la poesía conseguimos mirar y reinventar la realidad que se nos pone delante y *que no pasa por el entendimiento, sino por la sensibilidad*¹¹. Esta mirada constructora es la que opera también en la memoria humana, que tiene el mismo mecanismo de un montaje filmico: «La operación sintagmática del montaje (selección y ordenación de fragmentos espacio-temporales) reproduce las condiciones de selectividad de la percepción y la memoria humanas, en lo que estas tienen de discontinuas y de privilegiar ciertos aspectos significativos en detrimento de otros que no lo son»¹².

Esta composición del montaje es la misma que utiliza la poesía a través de la composición de un poema, que le confiere también algo de fragmentariedad.

⁸ STIEGLER, B. (2004): *La técnica y el tiempo III. El tiempo del cine y la cuestión del malestar*, 14, Hondarribia, Hiru.

⁹ LOSILLA, C. (2012): *La invención de la modernidad: o como acabar de una vez por todas con la historia del cine*, 62, Madrid, Cátedra.

¹⁰ DELEUZE, G. (1987): *La imagen tiempo*, Barcelona, Paidós.

¹¹ TALENS, J. (2002): *Negociaciones para una poética dialógica*. Madrid, Biblioteca.

¹² TALENS, J. (1991) «Cine y (su)realismo. La concha y el reverendo frente a un perro andaluz», *El sujeto vacío. Cultura y poesía en el territorio*, 110, Madrid, Cátedra.

«En el cine, los encuadres no se «despliegan» en un orden sucesivo, en un desarrollo progresivo, se alternan. Éste es el fundamento del lenguaje. Se alternan igual que un verso, una unidad métrica sucede a otra, en un límite determinado»¹³.

Por lo tanto, Yuri Tynianov reconoce una característica específica del cine, es decir la alternancia de planos filmicos que aporta un ritmo a la película, así como ocurre en el poema con la alternancia de los versos. Este aspecto emparentaría el cine con la poesía. Por otro lado, Viktor Sklovski afirma que el acercamiento entre cine y poesía no reside únicamente en el ritmo: si queremos transformar una novela en una novela de misterio, hay dos formas para hacerlo: la primera es buscar una solución semántica, es decir cambiar los elementos de la situación a nivel del argumento; y la segunda es una solución que Sklovski define de *mera composición*, donde se combinan de forma diferente los varios elementos de la situación. En el primer caso, hablamos de cine de prosa y en el segundo de cine de poesía.

José-Antonio Pérez-Bowie define el cine poético como un agrupamiento de *las diversas manifestaciones cinematográficas que suponen una opción divergente de los patrones sobre los que se fundamentó desde fechas muy tempranas la evolución del séptimo arte en su intento de satisfacer la demanda de los públicos masivos*¹⁴. El autor insiste en que la etiqueta de poético haya sido utilizada para estos tipos de cine que, de una cierta manera, son independientes de los mecanismos narrativos de causalidad para crear nuevas realidades y romper con la lógica literaria. El cine poético es un cine que implica, según Pérez-Bowie, una rescritura personal de las películas con la introducción de la autoría, donde *se pone en relieve el estilo o la exhibición de los mecanismos narrativos que rompen el equilibrio de la narración clásica en donde la instancia enunciativa tendía a permanecer invisible*¹⁵. El Nuevo cine alemán, la Nouvelle Vague francesa y el Neorrealismo italiano trabajan justamente en este punto: *el interés para el argumento pasa al interés para los personajes y a la presencia insistente de la enunciación que se hace visible a través de los movimientos independientes de la cámara respecto a la acción*¹⁶.

¹³ TYNIANOV, Y. (1998): «Los fundamentos del cine», Albèra, François (ed.), *Los formalistas rusos y el cine*, 92, Barcelona, Paidós.

¹⁴ PÉREZ-BOWIE, J. A. (2008): *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*, 51, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

¹⁵ PÉREZ-BOWIE, *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*, 52-58.

¹⁶ PÉREZ-BOWIE, *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*, 60.

La poesía de *El Sur*

En el 1983 se estrena en Madrid *El Sur*, película del director Víctor Erice, producida por Elías Querejeta y basada en la novela homónima de Adelaida García Morales, pareja del director. Él mismo declaró que el filme estaba inacabado, ya que el productor decidió interrumpir el rodaje, cuyas razones hasta ahora se desconocen. Sin embargo, no se puede ignorar la belleza narrativa que este proyecto cinematográfico posee, aunque fuese realmente inacabado.

La historia se desarrolla alrededor de dos figuras protagonistas: Agustín, un médico solitario, con una vida pasada misteriosa, y su hija, Estrella, una niña que conforme vaya creciendo intenta descifrar los misterios que se esconden en el pasado de su padre.

El núcleo principal de la historia es el anhelo de Agustín de volver hacia el sur, lugar considerado como el sitio donde se encuentra la felicidad y al mismo tiempo es la historia de un crecimiento, un acercamiento hacia la vida adulta por parte de Estrella. Aunque los dos no comunican completamente, sus vidas siguen de una forma paralela ¿Pero, donde reside la **poeticidad** dentro de esta película?

Jorge B. Montañés y Daniel Izeddin en un artículo de *El Mundo*¹⁷, afirman que *es justamente esta la fuerza de Erice, es decir la de superar, con gran desafío, la narratividad del guion y hacer hincapié en las imágenes.*

«El relato se organiza en forma retrospectiva: partiendo de un acontecimiento fundamental en la vida de Estrella –el suicidio del padre– la narración se retrotrae a la infancia de la protagonista para recuperar el pasado en forma de recuerdo, mediante un flash-back subjetivo que abarca la mayor parte del film. El interior de este flash-back, que va de la infancia a la adolescencia de la protagonista, se puede dividir en tres partes: una primera, que describe la estrecha relación de la protagonista-niña con su padre y que finaliza en el episodio de la Primera Comunión; una segunda, que gira en torno al descubrimiento de un secreto –la existencia de otra mujer en el pasado de Agustín– y conduce a un distanciamiento progresivo padre-hija, y un último bloque, situado en la adolescencia de Estrella, que presenta el proceso de degradación de la figura paterna y los acontecimientos previos al suicidio. Este relato audiovisual está acompañado, a lo largo de todo su desarrollo, por la voz superpuesta de la protagonista, que evoca esos episodios de su vida desde un tiempo presente posterior al representado en la imagen»¹⁸.

A través de esta descripción se percibe también otro aspecto, es decir el hecho de que la película se haya inspirado a una novela que, por definición, no

¹⁷ MONTAÑÉS, J y IZZEDIN, D (2012): «El Sur: La Arcadia de Víctor Erice» *Cine, El Mundo, Madrid*.

¹⁸ NEIRA PIÑERO, M. (2004): «Cine y poesía: Estructuras poéticas en El Sur, de Víctor Erice» *I Congreso Internacional de Cine y Literatura, 2, Universidad Europea de Madrid*, *Revista Binaria*. Disponible en: <http://abacus.universidadeuropea.es/handle/11268/2903>, *Volume: 4*.

posee las mismas características que la poesía. Sin embargo, nuestro intento es demostrar que la adaptación cinematográfica trasciende del medio de origen y puede ser poética a pesar de que se haya adaptado de una novela. La película, de hecho, se presenta en forma de recuerdo: esto le da una visión subjetiva y una estructura más similar a la que encontramos en un poema. Por ejemplo, hay escenas breves, fragmentarias, a veces separadas por un fundido en negro. El hecho también de que el filme está inacabado le da un carácter incompleto y ambiguo, marcando lo que se sugiere u omite como algo esencial en la narración, así como ocurre dentro de un poema.

Intentamos resaltar algunas escenas que demuestran esta **poeticidad** de la que hablamos y de la que se habla también en este artículo.

«En la escena en que la protagonista contempla una serie de postales de Andalucía, representadas en una serie de planos subjetivos y combinadas, en la banda sonora, con las danzas andaluzas de Granados. A continuación, una nueva imagen muestra a la protagonista levantando la vista hacia la ventana, dando paso de este modo a una nueva serie de planos que muestran distintas zonas y elementos del exterior de la casa, desde un punto de vista óptico que ya no se corresponde con el de ningún personaje de la historia, y a los que se superpone la misma música de la escena anterior, como elemento de cohesión. Las imágenes de esta escena, introducida por la mirada de Estrella hacia el exterior, mantienen entre sí una relación de contigüidad: representan diferentes zonas y partes del espacio que rodea la casa –el árbol con el columpio, la rosaleda, el estanque, la veleta»¹⁹.

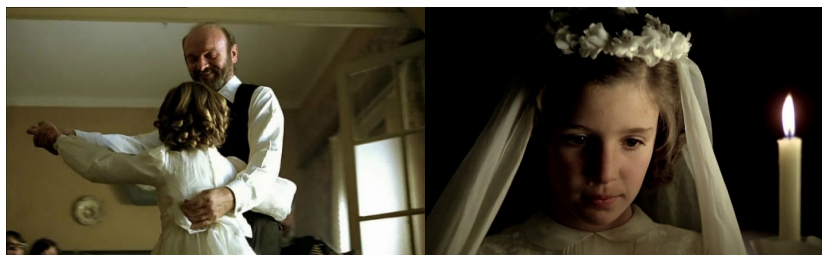
Esta escena se une a la otra por analogía y contrastes que es lo que ocurre en la poesía a través de asociaciones: la serie de postales y la serie de imágenes al exterior de la casa donde hay jardines: contraposición entre los colores de las postales y el invierno del jardín nevado. La narración se construye también a través de las contraposiciones:



¹⁹ NEIRA PIÑERO, M., «Cine y poesía: Estructuras poéticas en El Sur, de Víctor Erice», 3.

«El verano o la primavera que parecen sugerir las postales coloreadas poseen connotaciones contrapuestas a las del jardín en invierno. Todos los elementos antes señalados –color, movimiento, flores, (etc.) sugieren claramente valores predominantemente positivos en el primer caso –asociados a la vida– frente a valores negativos, ligados a la muerte en el segundo, así como al abandono –el columpio vacío, el juguete olvidado en el estanque (...). Mediante la analogía y el contraste, una contraposición esencial entre dos espacios, el presente y el ausente: frente al norte en el que viven los personajes, el sur recreado por Estrella, espacio asociado a la vida, la felicidad, pero también a lo imaginario, lo ausente, lo pasado, el paraíso soñado o perdido»²⁰.

Hablamos de una de las escenas más significativas del filme: la de la Primera Comunión, Esta misma representa un cierre de una parte de la película y el comienzo de otra. En este momento, de hecho, llegan los personajes del Sur: Milagros, la abuela. Empiezan los preparativos para la comunión y es aquí que se nota un paralelismo entre la comunión y una boda que se hace aún más clara en la maravillosa escena del baile entre Estrella y su padre, un plano-secuencia que nos habla de comunicación entre los dos personajes y del parecido de la niña con una novia. En contraposición, encontramos la última escena, la del Hotel, donde hay una fuerte incomunicación entre los personajes y su definitiva ruptura, marcada aún más con otra analogía presente: dos novios en la habitación contigua que bailan un paso doble, así como lo estaban bailando padre e hija precedentemente.



«Los dos pasodobles, el de la primera comunión y el de gran hotel, se representan en un único plano, que los muestra desde lejos en la boda verdadera y sigue sus evoluciones de cerca, en la imaginaria, reuniendo a los dos personajes en el mismo plano. Frente a esta estructura, la fragmentación en encuadres separados durante la conversación entre padre e hija, sentados a la mesa, simboliza la ruptura frente a la unión»²¹

Otro aspecto que evidencia de una cierta forma una **poeticidad** de la película es la presencia de un fuerte simbolismo: objetos, escenas, movimientos de

²⁰ NEIRA PIÑERO, M., «Cine y poesía: Estructuras poéticas en El Sur, de Víctor Erice», 4.

²¹ NEIRA PIÑERO, M., «Cine y poesía: Estructuras poéticas en El Sur, de Víctor Erice», 4.

la cámara que adquieren un significado simbólico y que se repiten, a lo mejor en escenas diferentes, que se cargan de un intenso significado que de por sí es ausente y que se manifiesta a través de la presencia de estos propios elementos. Antes de todo, la casa, un lugar entre luz y sombra, donde la penumbra prevalece y parece enseñar la presencia de algo no dicho, no expresado, que se carga de tensión emotiva entre los personajes. Dentro de la misma casa, lugar íntimo donde reside la familia, hay encuadres de objetos que se repiten continuamente, como la veleta o las letras de “gaviota” fuera de la misma casa o el péndulo. De hecho, es imposible olvidar el objeto símbolo de esta película, es decir, el péndulo, perteneciente al padre con el que practica unas actividades zahorí. Encontramos este objeto ya en la primera escena de la película cuando Estrella lo ve en su habitación, indicando casi la despedida del padre hacia ella en el momento del suicidio, el todo acompañado por la voz en off de la protagonista ahora adulta que narra la historia y describe los hechos. Hay también un plano detalle donde se ven las manos de la protagonista con un anillo en forma de estrella con la caja y el péndulo. La carga simbólica de este plano es muy fuerte y significativa.



«Esta imagen tiene su paralelo en el fin del flash-back, en que el péndulo es devuelto a la caja, al mismo tiempo que se cierra la evocación. El relato, sin embargo, continúa algo más, justo hasta los momentos previos a la partida de Estrella al sur. Precisamente, en la última escena de la película –la correspondiente a los preparativos finales para el viaje- el gesto que hemos comentado anteriormente se vuelve a repetir: una vez más, un plano de detalle muestra las manos de Estrella abriendo y cerrando la caja, que luego deposita en el interior de la maleta»²²

El péndulo adquiere un aspecto mágico, no sólo por el poder de adivinanza sino también por el hecho de que le da al padre una imagen más misteriosa, casi inalcanzable. La escena del flashback en la que Fernando pasa el péndulo encima de la barriga de su mujer para adivinar el sexo del hijo es un primer momen-

²² NEIRA PIÑERO, M., «Cine y poesía: Estructuras poéticas en El Sur, de Víctor Erice», 9.

to de unión entre padre e hija que se va transformando en una ruptura cuando *poco después del intento de huida de Agustín, una escena nos muestra a la protagonista guardando el péndulo en su caja mientras la voz explica que desde aquel día el padre nunca volvió a utilizarlo*²³. Otro elemento importante es el sur, “un espacio ausente”, simbolizado por las cartas, la veleta, los personajes que viene del sur y *el desdoblamiento de estos mismos personajes entre la realidad en la que viven y la otra realidad, la que perdieron o la que intentan construir imaginariamente*²⁴. La misma Irene Ríos pertenece a un espacio ausente y está representada por elementos que remandan a ella en modo indirecto, como las cartas, el tren, la misma veleta.

En fin, lo que hemos recurrido a través de este breve trabajo ha sido marcar los principales aspectos poéticos de esta película, cuales la subjetividad, la presencia de las ausencias, las sustituciones, analogías y contrastes, los símbolos, las luces, los encuadres, los flashbacks. Para terminar con las palabras de María del Rosario Neira Piñero decimos que:

«Los procedimientos analizados están puestos, claramente, al servicio del relato, sirviendo no tanto para hacer avanzar la narración como para representar lo ausente, así como para sugerir ideas no expresables de modo directo –en relación con la visión subjetiva de la historia y con el conflicto interno de los personajes–, y para lograr una mayor intensidad expresiva en determinados momentos. Todo ello es particularmente importante en una película que, como ésta, se centra en conflictos internos, no directamente visibles, y donde adquiere más importancia lo sugerido u omitido que lo explícito»²⁵.

Referencias bibliográficas

- DELEUZE, G. (1987): *La imagen tiempo*, Barcelona, Paidós. ERICE, V. (1998): «Escribir el cine, pensar el cine. Alternativas a la modernidad», Banda aparte, Revista de cine nº9-10, 2-6, 26-27.
- GARCÍA MORALES, A. (1985): *El Sur y Bene*, Barcelona, Anagrama.
- GUBERN, R. (1999): *Proyector de luna. La Generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama.
- LOSILLA, C. (2012): *La invención de la modernidad: o como acabar de una vez por todas con la historia del cine*, Madrid, Cátedra.
- MASSANET, A. (2011): «'El sur', conmovedora e inacabada obra maestra» *Blog, Espinoff*, referencia: <https://www.espinof.com/cine-espanol/el-sur-conmovedora-e-inacabada-obra-maestra>
- MONEGAL, A. (1998): *En los límites de la diferencia*, Madrid, Técno.

²³ NEIRA PIÑERO, M., «Cine y poesía: Estructuras poéticas en El Sur, de Víctor Erice», 10.

²⁴ NEIRA PIÑERO, M., «Cine y poesía: Estructuras poéticas en El Sur, de Víctor Erice», 11.

²⁵ NEIRA PIÑERO, M., «Cine y poesía: Estructuras poéticas en El Sur, de Víctor Erice», 13.

- MONTAÑÉS, J y IZZEDIN, D (2012): «El Sur: La Arcadia de Víctor Erice» *Cine, El Mundo*, Madrid.
- NEIRA PIÑERO, M. (2004): «Cine y poesía: Estructuras poéticas en El Sur, de Víctor Erice» *I Congreso Internacional de Cine y Literatura (Universidad Europea de Madrid)*, *Revista Binaria*. Disponible en: <http://abacus.universidadeuropea.es/handle/11268/2903>, *Volumen: 4*.
- PÉREZ-BOWIE, J. A. (2008): *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- RAJEWSKI, I. (2005): «*Intermediality, Intertextuality and Remediation: A literary perspective on Intermediality*», *Intermedialités*6, 43-64.
- SÁNCHEZ-NORIEGA, J. L. (2000): *De la literatura al cine. Teoría y técnica de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- SKLOVSKI, V. (1998): «*Poesía y prosa en el cine*», *Albèra, François (ed.) Los formalistas rusos y el cine 135-138*, Barcelona, Paidós.
- STIEGLER, B. (2004): *La técnica y el tiempo III. El tiempo del cine y la cuestión del malestar*, Hondarribia, Hiru.
- TALENS, J. (2010): *El ojo tachado*, Madrid, Cátedra.
- (2002): *Negociaciones para una poética dialógica*. Madrid, Biblioteca
- (1991): «*Cine y (su)realismo. La concha y el reverendo frente a un perro andaluz*», *El sujeto vacío. Cultura y poesía en el territorio*, 149-169, Madrid, Cátedra.
- TYNIANOV, Y. (1998): «*Los fundamentos del cine*», *Albèra, François (ed.) Los formalistas rusos y el cine*, 77-100, Barcelona, Paidós.

Filmografía

- El Espíritu de la colmena*, (Víctor Erice). España: Elías Querejeta P. C., 1973.
- El Sur*, (Víctor Erice). España: Elías Querejeta P. C. Chloe Productions, 1983.

EL PERIODISTA EN EL CINE ESPAÑOL

Cristina San José de la Rosa

Universidad de Valladolid
cristina.sanjose@uva.es

Resumen:

El cine español proporciona un variado e interesante desfile de periodistas y así lo recoge la tesis *El perfil del periodista en el cine español (1942-2012)*, que analiza las cualidades personales y profesionales de los informadores que aparecen como personajes principales o secundarios en 135 películas con producción española durante 70 años. Historias basadas en novelas con comprometidos periodistas como *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1979) o *Territorio Comanche* (Gerardo Herrero, 1997), intentos de recuperar episodios de la historia reciente como *Yoyes*, (Helena Taberna, 2000), *GAL* (Miguel Courtois, 2006) o *23-F* (Chema de la Peña, 2011) o frívolos informadores, como los que recoge el cine de Pedro Almodóvar o Álex de la Iglesia permiten llevar a cabo este estudio. Un amplio recorrido por el cine con periodistas del que se exponen a continuación algunas reflexiones como la clara dicotomía entre los héroes y villanos de la información en la pantalla. También se trata en esta exposición la utilidad de las películas como reflejo de la evolución social tanto del cine español como del periodismo español en los 70 años de la muestra.

Palabras clave: periodismo, cine, películas, héroes, villanos

1. Cine como escenario ilimitado

El cine revolucionó las formas de transmitir el saber. La historia de la civilización de los siglos XX y XXI se puede aprender a través de las películas que brinda la gran pantalla desde aquel 28 de diciembre de 1895, cuando los hermanos Lumière realizaron la primera proyección pública en el Gran Café de París. *La vida ya podía documentarse fidedignamente, la intrahistoria menuda y residual podía guardarse en los archivos y la memoria podía brincar pizpireta e inmutable a través de los siglos* (Montiel, 1992: 11).

Sus relatos exponen secuencialmente la evolución humana, sus modas, sus necesidades y sus retos de los últimos cien años. El cine cede con lo que parecen *detalles*

intrascendentes una información básica sobre usos y costumbres de la realidad social (Pérez, 2004: 11). El cine informa: cualquier producción cinematográfica da noticia de asuntos, actuales o pasados, o simplemente transmite un modo de pensar. *El filme es un espejo y toda forma de cine revela la sociedad en el seno de la cual se elabora* (Paz y Montero, 1999: 8).

Oportunamente interrogadas, las películas pueden transformarse en extraordinarios testimonios de la cultura del pasado (Camporesi, 2014: 15). Jose María Caparrós insiste en que el arte cinematográfico es testimonio de la sociedad de su tiempo, una fuente de la ciencia histórica y de las mentalidades de los hombres. Recupera las palabras del maestro del neorrealismo Roberto Rossellini, quien en 1963 aseguró que a través de la enseñanza audiovisual se puede transmitir la historia *en su terreno y no volatilizarse en fecha y nombres* (1994: 21).

En esta línea se pronunció el director Juan Antonio Bardem en la celebración de los 40 años de las Conversaciones de Salamanca:

«De la misma forma que uno no puede saltar fuera de su sombra, las películas que se hacen dentro de una determinada sociedad no son nunca ajenas a esa misma sociedad, aunque estén hechas de espaldas a ella, o en su contra, o a su favor, o pretendan ser neutrales» (1995: 25).

El lienzo y el óleo encuentran sustitutos en el cine. El director debe saber dar forma a su historia (documental o dramática, lírica o épica) mediante la manipulación de espacio, tiempo y drama, todo ello a través de la cámara y el montaje. Convierte las emociones en realidad y la realidad en emociones y, algo no menos importante, *ser capaz de dar forma a las ideas y de transmitir las mediante el drama y las emociones, a la vez que estos se esclarecen mediante la fuerza didáctica de aquéllas* (Català, 2001: 64).

Los medios de comunicación son claros agentes histórico-sociales y el cine es uno de los más poderosos para que el mensaje llegue al destinatario. Su influencia ha cambiado con la aparición de la televisión primero, con las tecnologías digitales después y últimamente con la contundente presencia de las redes sociales. *Está por ver hacia dónde nos van a conducir los nuevos relatos hipermedia* (Miguel Borrás, 2014: 217).

El poder de la imagen es de tal magnitud que alcanza al individuo incluso sin ser consciente. Las películas no sólo se convierten en transmisoras directas de información, sino que la “hipoformalización” de la imagen con su carga semántica y afectiva aproxima su contenido *al depósito misterioso de los sueños*. Recuerda el catedrático Román Gubern las palabras del paciente de Freud que aseguró que no podía explicar su sueño, pero sí dibujarlo: *La imagen-escena habla el mismo lenguaje que los sueños y de ahí deriva su capacidad paradójica, su turbador ilusionismo, su eficacia para la comunicación emocional* (1996: 49).

Lo que es indiscutible es que en el precio de una entrada hay mucho más que el entretenimiento asociado al cine, puede haber otros muchos mensajes cargados de información y persuasión (Montero y Cabeza, 2005).

2. Cine con periodistas

El cine es un instrumento perfecto para reflejar la realidad y por eso las profesiones son excelente sustrato narrativo para dar a conocer a los espectadores sus entresijos. Los periodistas se perfilan como sustancia dramática y como candidatos para dar vida a los protagonistas de las películas. Ya desde los orígenes del cine hay ejemplos de informadores. *Horsewhipping an Editor* (1900), en la que aparece un hombre iracundo que ataca al director de un diario, se considera la primera película con periodismo. La literatura se interesa por el reportero y durante los siglos XVIII y XIX se emplean con frecuencia protagonistas de historias que buscan y difunden noticias, con lo que se crean el suspense y el drama tan atractivos para el lector (Requeijo: 2012).

La industria norteamericana se fija en los periodistas para hacer de ellos héroes y villanos, una constante en el cine de Hollywood. En su prólogo al libro de Núria Bou y Xavier Pérez *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*, Carlos García Gual recorre la figura del héroe que presenta este cine:

«Desde el héroe acrobático hasta el melancólico y desencantado viajero sentimental cabe todo un abanico de figuras heroicas. El acrobático aventurero, el atleta deportivo, el luchador musculoso, el explorador de la selva o el conquistador del lejano Oeste, y el campeón intergaláctico se suceden en esa galería de modelos o imágenes clásicas de una épica popular y, frente a ellos, a una luz más crepuscular, se dibujan los combatientes feroces y abrumados de unas guerras poco gloriosas, el detective tenaz y desencantado de la intriga policiaca, el jinete solitario del western en su ocaso y el grupo de policías en la lucha frenética en la jungla bárbara de la metrópolis. Los tipos heroicos quedan bien definidos, así como los gestos y rostros de quienes los han encarando, desde Douglas Fairbanks, Errol Flynn, Johnny Weissmuller, Charlton Heston, hasta Bogart, John Wayne, Clint Eastwood, por citas algunos» (2000: 10).

Ya centrados en los héroes y villanos de la prensa, los autores anglosajones que se plantean a continuación establecen esta dicotomía. Se plasma en más de una ocasión en *Stop the presses! The newspaperman in American Films*, obra de Alex Barris publicada en 1976. El repaso a los diferentes tipos de reporteros detectados por este autor americano comienza con lo que denomina “crime buster”, el periodista héroe que quiere combatir de frente la delincuencia. Define a esta clase de profesional como agresivo y emprendedor, con facilidad desde muy joven para saber dónde está la buena historia que contar, con capacidad para analizar a los políticos, para dar con los testigos clave ante un suceso o incluso para golpear a ladrones o criminales si es necesario. Se detiene en los casos de películas como *Hi, Nellie* (*Hola, Nellie*, Mervyn

LeRoy, 1934), *Blessed event* (*Acontecimiento bendecido*, Roy del Ruth, 1932), *Advice to the Lovelorn* (*Consejo para el Lovelorn*, Alfred L. Walker, 1933), *Behind the Headlines* (*Detrás de los titulares*, Richard Rosson, 1937), *Time out for morder* (*Tiempo muerto*, H. Bruce Humberstone, 1938), *Midnight Manhunt* (*Cacería de medianoche*, Alexander László, 1945), *The big tip-off* (*El gran consejo*, Frank McDonald, 1955), *Ransom* (*Rescate*, Alex Segal, 1956) y otros títulos de los años 30, 40 y 50 (Barris, 1976: 22-54).

¿Héroes o villanos? Parece que la respuesta es clara tras comprobar que tan sólo el 20% de las películas cuentan con villanos mientras que en el resto el periodista es un claro héroe social. Pero McNair quiere dejar patente que los límites no resultan tan precisos y recuerda que en ocasiones un villano comienza siendo héroe o en otro extremo, un bondadoso periodista termina como el más malvado ser humano. Recuerda que esto mismo ya ocurre en un clásico como *Citizen Kane* (*Ciudadano Kane*, Orson Welles, 1941), película en la que Charles Foster Kane pasa por cuatro estados: víctima, idealista, cínico y monstruo. Para el autor de esta publicación, el periodista villano de los años 40 o 50 deja paso a los héroes de la información en los años que alberga su muestra, de 1997 a 2008 (McNair, 2010: 48-51).

El profesor de la Universidad de Illinois (Chicago) Matthew C. Ehrlich de nuevo ofrece la dicotomía héroes y villanos en el periodismo retratado por el cine en 2006 en *Journalism in the movies*. Considera que la labor de la prensa en la sociedad americana tiene que ser la de “destapar mentiras y servir a la democracia” y así lo refleja el cine, aunque esta tarea se degrada cuando el periodista elige el camino incorrecto y se convierte en villano. No lleva a cabo clasificaciones exhaustivas como los dos autores anteriores, sino que su polarización es más general y analiza una serie de películas dentro un género que ha creado personajes y mitos que forman parte de la cultura americana.

Mantiene la teoría de que de la misma forma que el mito “quiere resolver contradicciones y reconciliar lo irreconciliable”, las películas también pueden hacer lo mismo. Recuerda que en el cine de Hollywood compiten dos tipos de mitos: el héroe proscrito y el héroe oficial. Mientras que el primero suele colocarse en la piel de aventureros y solitarios, el segundo suele ser un buen profesor, abogado o padre de familia ejemplar. La misma división se detecta en el género periodístico del cine americano, con informadores que ejercen el derecho a la información al margen de la ley y otro más correctos que se ajustan al orden establecido. También hay villanos fuera de la ley y oficiales. Los primeros son los que no tienen reparos en abusar de inocentes para “conseguir un dólar” y se burla de las obligaciones. El villano oficial es el que vive bajo la inmoralidad también oficial y la subyugación, que trabaja en un medio de comunicación que depende de otros poderes y renuncia a la libertad:

«It is through such conflicting myths that movies have depicted the journalist as both a hero and a scoundrel and the press as both the defender of the common man and the corrupt instrument of power hungry machines» (Ehrlich, 2006: 3).

Es frecuente encontrar en el mismo filme ambos tipos de perfiles periodísticos, buenos y malos. Ehrlich asegura que incluso cuando el periodista aparece como un villano, se intenta mostrar a través de la pantalla el buen periodismo que debe seguirse para no caer en el error de tal villano, al que el cine utiliza como “cabeza de turco” para dejar clara la labor fundamental de la prensa en la sociedad (Ehrlich, 2006: 9).

Profesor de Periodismo en la Universidad de Nueva York, Howard Good es el autor más prolífico en la relación cine y periodista y arroja títulos de especial interés para esta tesis como son *Outcasts: The image of journalists in contemporary filme* en 1989 y *Journalism Ethics goes to the movies* en 2008.

Detecta periodistas como víctima, como comediante, como penitente o como caballero. Como víctimas se encuentra *Black like me (Negro como yo)*, Carl Lerner, 1964), *The parallax view (Asesinos S. A.)*, Alan J. Pakula, 1974) y *Fever Pitch (Amor en juego)*, Richard Brooks, 1985). Es protagonista de comedias en *Continental Divide (División continental)*, Michael Apted, 1981), *Perfect (Perfección)*, James Bridges, 1985) y *Fletch (Fletch, el extraordinario)*, Michael Ritchie, 1985). Descubre una injusticia y trata de desvelarla en *The odessa file (Odessa)*, Ronald Neame, 1974), *The China Syndrome (El síndrome de China)*, James Bridges, 1979), *The year of the Dragon (Manhattan Sur)*, Michale Cimico, 1985) y *A flash of green (Un destello verde)*, Víctor Núñez, 1985). Una sola película ocupa el espacio del periodista como caballero ‘sin armadura’ y es *All the president’s men (Todos los hombres del Presidente)*, Alan J. Pakula, 1976) (Good, 1989: 120-161).

Existen otras publicaciones con aportaciones esenciales para el cine con periodistas, pero ya sin la clara diferenciación héroes y villanos, aunque siempre existe esa tendencia a diferenciar buenos y malos de la prensa. De nuevo Ehrlich realiza una revisión al tema en 2015 con una nueva publicación, *Heroes and Scoundrels: The Image of the Journalist in Popular Culture*, libro que firma con Joe Saltzman. Consideran que los periodistas de la cultura popular han creado la actual visión de la prensa y su papel en una sociedad libre. Centran su análisis en retratos de periodistas en televisión, cine, radio, novelas, cómics, obras de teatro y otros medios de comunicación.

3. Cine español con periodistas

La tesis *El perfil del periodista en el cine español (1942-2012)* analiza las cualidades personales y profesionales de los informadores que aparecen como personajes principales o secundarios en las películas con producción española durante 70 años. Historias basadas en novelas con comprometidos periodistas como *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1979) o *Territorio Comanche* (Gerardo Herrero, 1997), intentos de recuperar episodios de la historia reciente como *Yoyes*, (Helena Taberna, 2000), *GAL* (Miguel Courtois, 2006) o *23-F* (Chema de la Peña, 2011) o frívolos informadores, como los que recoge el cine de Pedro Almodóvar o Álex de la Iglesia permiten llevar a cabo este estudio. La gran pantalla se nutre de periodistas y su ima-

gen traspasa las salas para llegar a la sociedad. Así lo reconoce incluso el padre del Nuevo Periodismo y escritor estadounidense Tom Wolfe, que asegura que cuando consiguió su primer trabajo en un periódico en 1957 pensó en el periodista que había visto retratado en las películas, como explica Howard Good en *Outcasts: The image of journalists in contemporary filme*, libro fundamental para abordar los informadores en el cine (1989), que sigue la senda abierta por Alex Barris con *Stop the presses! The newspaperman in American Films* (1976).

El cine es *flexible, complejo, un arte en el que cabe todo*, según el director salmantino Basilio Martín Patino (Tello, 2016: 141). Es una herramienta perfecta para reflejar la realidad y es el medio de comunicación de masas más influyente junto con la televisión. Las películas transmiten ideas y crean un contacto directo con la sociedad (Caparrós, 2007), con lo que establece un círculo completo: cineasta (emisor), película (mensaje connotado), espectador (receptor) y sociedad (contexto). Directores y guionistas forman parte del entramado social y se alimentan de sus historias. Con sus creaciones influyen en el público, a la vez que ellos mismos son influenciados por el contexto. A través de este poderoso medio de comunicación, la audiencia establece un contacto intelectual con otros colectivos. Las películas se encargan de configurar “comunidades humanas” y acercarlas al gran público a través de la pantalla.

«Cómo hubiésemos llegado a conocer la problemática del campesinado brasileño o la crisis de conciencia de la juventud de los países del Este europeo si no hubiera sido por las películas de tales cinematografías? No habríamos tenido noticia de estas facetas de nuestro mundo a no ser por el testimonio ‘seleccionado’ de los movimientos filmicos pertenecientes a la denominada ‘revolución de las nuevas olas’ de los años 60, concretamente el Cinema Novo brasileño y el Cine del Deshielo del mundo ayer socialista» (Caparrós, 2007: 30).

En el caso de esta investigación, será la comunidad de periodistas reflejada en el cine español. Una de nuestras aportaciones es la recuperación del libro *Morfología del cuento (Morfologúiya skazki)*, reconocida obra del ruso Vladimir Propp (1895-1975) publicada en 1928, como base para crear una morfología del periodista. El detallado estudio de los 100 cuentos maravillosos del folclore de su país permitió al autor establecer la matriz originaria de la que surgen el resto de relatos universales, con un conjunto de elementos narrativos irreductibles que denominó “funciones de los personajes”, 31 en total. En nuestro trabajo, tras el análisis de las 135 películas españolas con periodistas se obtiene una morfología del comunicador con 21 funciones.

Las teorías de Propp fueron después revisadas y ampliadas por autores como Roland Barthes, que establece tres niveles y además de funciones propone acciones y narración, o Algirdas-Julien Greimas, que presta más atención a la sintaxis. Aunque en el marco teórico se trata ampliamente a los autores mencionados, sirva como anticipo una cita clarividente de la visión de Propp de la morfología, aún muy actual para acometer posibles investigaciones:

«La palabra morfología significa el estudio de las formas. En botánica, la morfología comprende el estudio de las partes constitutivas de una planta y el de la relación de unas con otras y con el conjunto; dicho de otra manera, el estudio de la estructura de una planta. Nadie ha pensado en la posibilidad de la noción y del término de morfología del cuento. Sin embargo, en el terreno del cuento popular, folclórico, el estudio de las formas y el establecimiento de las leyes que rigen la estructura es posible, con tanta precisión como la morfología de las formaciones orgánicas» (Propp, 1971: 13).

3. 1. Los periodistas héroes y villanos en el cine español

Con el estudio de las 135 películas españolas a lo largo de los 70 años (1942-2012) realizado durante la mencionada tesis que es la base de esta presentación, se consiguió estructurar una morfología de los profesionales de los medios de comunicación que permita identificar el perfil del periodista.

Las 21 funciones extraídas, que siguen el modelo expuesto por Vladimir Propp en *Morfología del cuento* (1928), aparecen en las películas en las que el periodismo es el hilo conductor o detonante de sus historias. Permiten establecer ese perfil del periodista en el cine español y afirmar que los héroes y villanos polarizan la figura del periodista en el cine español, personajes que representan profesionales de la información que evolucionan en el tiempo y se adaptan a los cambios que experimentan los medios de comunicación desde la posguerra hasta la actualidad. El cine refleja buenos y malos del periodismo en una cifra similar en ambos bandos, 48 en el primer caso y 52 en el segundo. Pueden ser héroes que ayudan a una persona en particular o héroes que luchan por el bien común. No hay ningún periodista en la sección de entretenimiento y se reparten entre sucesos, política e investigación, asuntos sociales y biografías. Los villanos se rigen por la falta de ética y compromiso con la profesión y suelen presentar una maldad sin excesos que despierta en el espectador más compasión y ternura que enfado. Muchos de ellos se encuentran en la sección de entretenimiento.

Aunque la cifra de películas con villanos, 52, supera ligeramente a la de los héroes, 48, en un análisis más pormenorizado de la presencia de malos y buenos se detecta que predominan los héroes cuando las películas presentan dramas en situaciones realistas y los villanos cuando se producen las situaciones no realistas, es decir cuando se realiza comedia con exceso de sátira.

3. 2. La evolución del cine español a través de las películas con periodistas

Las películas reflejan la evolución del cine español desde dramas contenidos y comedias escapistas de la posguerra hasta la actual conquista de Hollywood

Los héroes y villanos de la muestra permiten realizar un recorrido por la historia del cine de los 70 años. En la posguerra los títulos que aparecen son escasos, puesto que era limitada la producción en época de reestructuración política y económica. Hay dramas emblemáticos que consiguieron saltarse el cerco de la censura y reflejar el dolor de la guerra y aportar los primeros héroes.

El desarrollismo y el ligero despegue cinematográfico de los 60 llegaron acompañados de los primeros villanos en comedias escapistas, con periodistas vanidosos

que se convierten en creadores de artistas mediáticos. El thriller da paso a los primeros héroes arriesgando su vida en este nuevo género.

La libertad, la crisis y el desarraigo en la Transición y años 80 aportan otro tipo de dramas al cine con héroes del periodismo que intentan abrirse camino en un nuevo país. El destape de esta época se refleja en varios títulos con villanos capaces de todo por una exclusiva relacionada con famosos y escándalos.

En la etapa considerada como modernidad en los 90 aparece la oleada de jóvenes creadores con sus apuestas rompedoras en el cine español, con claros héroes que protagonizan conmovedoras historias de periodismo, algunas veces acompañadas de terror, y contundentes villanos sólo preocupados por ganar audiencia en televisión con satíricas comedias.

En los últimos años continúa la tendencia de los 90. Mientras que los héroes siguen al frente del drama, thriller o terror, los villanos se apoderan de las comedias disparatadas. El éxito del cine español con buena taquilla y logros internacionales en Hollywood se manifiesta en esta investigación con ejemplos entre las últimas películas de la muestra.

3. 3. La evolución del periodismo español a través de las películas con periodistas

Las películas reflejan la evolución del periodismo español desde las limitaciones del franquismo hasta la actualidad.

Los medios se encontraban en manos del Estado en la posguerra y el cine, como un medio de comunicación más, sufre esos recortes constantes en la libertad de expresión. No hay un necesario y contundente periodismo crítico y el entretenimiento o los sucesos dominan las redacciones que aparecen en este periodo.

El intento de apertura informativa que se produce en el desarrollismo no se refleja en el cine, aún con periodistas en temas banales que nada tienen que ver con la realidad que vivía en país en el que los informadores luchaban por salvar los obstáculos de la Ley de Fraga. Lo que recogen las películas con acierto en esta etapa es el importante despegue de la radio y la televisión con su incursión en los hogares españoles.

El camino a la democracia con la Transición se refleja en títulos fundamentales del cine con periodistas que gritan por la libertad de expresión y el cambio radical de las funciones de los medios de comunicación.

Las películas plasman el *boom* televisivo de los 90 con un exceso de programas de televisión en el cine, en la mayoría de los casos para mostrar con la sátira el exceso de amarillismo y el morbo que invade los medios. Por otro lado, hay un valioso papel del periodismo serio y comprometido, el que se sitúa al lado de los héroes.

En los últimos años continúa esta doble tendencia. Hay sátira y burla para criticar la falta de límites de los medios, sin ética para mostrar en pantalla la intimidad de los individuos. Además, existe periodismo cada vez más especializado y de calidad. No se han encontrado ejemplos de ciberperiodismo.

4. Referencias bibliográficas

- BARDEM, J. A. (1995): "El cine y la sociedad española". En Pérez Millán, J. A. (coord.). *El cine español, desde Salamanca*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- BARRIS, A. (1976): *Stop the presses! The newspaperman in American Films*. Cranbury, New Jersey: A. S. Barnes and Co.
- CAMPORRESI, V. (2014): *Pensar la historia del cine*. Madrid: Cátedra.
- CAPARRÓS, J. M. (1996): *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama
- CAPARRÓS, J. M. (2007): *Guía del espectador de cine*. Madrid: Alianza Editorial.
- CATALÀ, J. M. (2001): *La puesta en imágenes. Conceptos de dirección cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- EHRlich, M C. (2006): *Journalism in the movies*. Illinois (EEUU): University of Illinois Press.
- GARCÍA GUAL, C. (2000): "Prólogo". En Bou, N. y Pérez, X. (2000). *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- GOOD, HOWARD (1989): *Outcasts: The image of the journalists in contemporary filme*. London: The Scarecrow Press.
- GUBERN, R. (1996): *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama.
- MCNAIR, B. (2010): *Journalists in filme. Heroes and Villains*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- MIGUEL BORRÁS, M. (2014): "El cine como instrumento ideológico: la *Seminci* (1956-1975)". En Delgado Idarreta, J. M.; Pérez Serrano, J. y Viguera Ruiz, R. (eds.). *Iglesia y Estado en la sociedad actual. Política, cine y religión*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- MONTERO, J., CABEZA, J. (eds.) (2005): *Por el precio de una entrada*. Madrid: Rialp.
- MONTIEL, A. (1992): *Teorías del cine. El reino de las sombras*. Barcelona: Montesinos.
- PAZ, M. A. Y MONTERO, J. (1999): *Creando la realidad. El cine informativo (1895-1945)*. Barcelona: Ariel Comunicación.
- PÉREZ ADÁN, J. (ed). (2004): *Cine y sociedad. Prácticas de Ciencias Sociales*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- PROPP, V. (1971): *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- REQUEJO, P. (2012): "El profesional de los medios en el cine de los últimos años". *Revista de Comunicación Vivat Academia*. Número 122, pp 54-79. Recuperado de Dialnet-ElProfesionalDeLosMediosEnElCineDeLosUltimosAnos-5034820.pdf
- TELLO, L. (2016): *Diccionario del periodista en el cine español (1896-2010)*. Madrid: Notorious.

EL CINE Y LA FRAGMENTACIÓN DE LA REALIDAD

Pilar San Pablo Moreno

Universidad de Valladolid
pilarsp@hmca.uva.es

Resumen:

Fotograma a fotograma, el cine se ha ido configurando con fragmentos de la realidad. Investigar el cine y su lenguaje se asemeja a indagar la mente humana y su capacidad de fragmentar y recrear la realidad. El cine puede expresar una epistemología de la mirada porque da a ver el modo en que los seres humanos utilizamos la mente para construir la lógica con la que interpretar y representar la realidad. En este trabajo ponemos en resonancia tres textos/experiencias diferentes, la de Adam Curtis con *Hypernomalisation* desde la perspectiva documental periodístico; la de Jean-Luc Godard con sus *Histoire(s) du cinéma* y el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Vemos el cine como un Atlas de la mente humana que permite viajar por la vida, el tiempo y el espacio en fractales inacabables de experiencias que se auto-recrean, como lo hace la propia naturaleza y proponemos un método para extraer sentido de multiplicidad de informaciones que subyacen en textos aparentemente dispersos y fragmentados.

Palabras clave: Cine, fragmentación, realidad, *Atlas de imágenes*, mirada.

Introducción

Entender el cine como un asunto cuántico permite entender que, cuanto más se acerca la observación a la imagen, más aparece revelado el propio observador. Y, por ende, cuanto más se busca conocer la mirada del cineasta, más necesita el investigador referirse al texto audiovisual. Desde esta perspectiva, el cine es una relación entre imágenes (Aidelman y De Lucas, 2010: 354). Para establecer un punto nodal citamos a Gustavo Bueno en su reflexión entre imagen, símbolo y realidad cuando dice:

«En rigor, si hay posibilidad de hablar de relaciones internas entre estos términos considerados globalmente, como si fueran «enterizos» (Imagen, Símbolo, Realidad), ello es debido a que precisamente estos términos habrán debido ser descompuestos en sus partes, de tal suerte que serán las relaciones entre los componentes de los diversos términos

aquellos puentes que buscábamos para establecer las relaciones entre los términos titulares. Así, el término Imagen, en cuanto está en contexto con un Símbolo, se descompondrá inmediatamente, por ejemplo, en una imagen acústica, y en una imagen significativa, según que consideremos el símbolo por su componente signifiante o por su componente significado. El símbolo (en cuanto es un signo) se descompondrá en su momento signifiante (que a su vez se desdoblará en acontecimientos y en pautas) y en su momento significado, descompuesto en complejíssimas redes. Y cada realidad, en cuanto afectada por los símbolos, se considerará, sea como una entidad empírica, sea como una entidad esencial» (Bueno, 1980).

Por eso, aquí sostenemos que el estudio del cine es el estudio de la estructura de la mente porque puede facilitar vías de acceso a la epistemología de la mirada. El cine participa de un fenómeno de fragmentación en la percepción de la realidad, siendo cada observador quien después la recompone (esto es, la recrea). Dicha realidad resulta ser entonces el reflejo de una estructura profunda anidada en el imaginario de nuestras sociedades hipervisuales.

Para ilustrar lo que acabo de decir, remito al documental *Hypernormalisation* (Hipernormalización, Adam Curtis, 2016, Reino Unido: BBC). En él, como titulaba el diario británico *The Guardian*¹, se exploran «las ocultas fuerzas tras un siglo de caos», como «un prefacio adecuado al horror global de la era Trump». En el minuto 100, podemos encontrar dos minutos de montaje/collage con imágenes de múltiples películas de Hollywood rodadas antes de 2001, –y por tanto, antes del atentado del 11 de septiembre contra las Torres Gemelas de Nueva York–. Una sucesión de fotogramas y secuencias donde, reiteradamente aparecen hombres y mujeres mirando al cielo con gestos de asombro, preocupación o pánico. Esta mezcla se completa con una concatenación de edificios cayéndose, torres derrumbándose. Un collage cinematográfico que pone de manifiesto que latía en el imaginario colectivo un miedo previo al 11-S ante de algo que adviene desde el aire y que amenaza con derrumbar las ciudades que habitamos.

El estudio de la imagen, del relato, del lenguaje cinematográfico viene a revelar la conciencia misma y las relaciones que las imágenes establecen entre sí. En el cine se activa el nexo entre la imagen y la mirada, entre la materia y la conciencia. Desde esa perspectiva, el cine es una herramienta, como la propia mente, que actúa como una interfaz. Es capaz de transformar unas señales generadas en un ámbito para hacerlas comprensibles en otro. Es una zona de comunicación o acción de un sistema sobre otro. Y ello puede ser entendido como «un modelo mental contemporáneo que articula las concepciones a través de las que se expone, se representa, se gestiona y se recibe el conocimiento en la cultura contemporánea» (Catalá, 2010: 21).

El **pensamiento interfaz** sería una manera de hacer frente a los problemas complejos que plantean las relaciones entre lo imaginario y lo simbólico en virtud de su

¹ En su edición de 9 de octubre de 2016. Disponible en <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2016/oct/09/adam-curtis-donald-trump-documentary-hypernormalisation>, consultado el 6 de octubre 2017.

esencia visual. El cine aporta una imagen externa (como el espejo lo hace con el niño) que contribuye a generar identidad en virtud de la identificación imaginaria. Pero, simultáneamente se encuentra conectado con la escritura y con los procesos de simbolización. El cine, como el inconsciente, también está estructurado simbólicamente como un lenguaje. Decimos con Jean-Luc Godard (Aidelman y De Lucas, 2010: 351-352) que «el cine está hecho más bien para pensar, puesto que está hecho para relacionar. [...] el cine son formas que piensan». La fragmentación de la realidad que proporciona el cine es la misma que la que ofrece la mente pensante. El cine, al igual que la mente, es una herramienta que posibilita utilizar formas/imágenes/pensamientos para la construcción de nuevas formas/imágenes/pensamientos. Y en ello, funciona como una interfaz entre el individuo y su conciencia.

1. La interfaz, el exocerebro y la mirada implicada

Las fisuras que se abren en el sistema de pensamiento occidental están pidiendo una revisión epistemológica de los modos de mirar y representar la realidad. Necesariamente esta reflexión nace implicada en un marco espacio-temporal que le da forma y configura, a su vez, una experiencia anclada en un contexto mental determinado. Buena parte de la comunidad científica ha empezado a cuestionarse el lugar desde el que se apoya el saber: «La mayoría de nosotros, y en especial nuestras grandes instituciones sociales, suscriben los conceptos de una visión desfasada del mundo, una percepción de la realidad inadecuada para tratar con nuestro superpoblado y globalmente interconectado mundo» (Capra, 1996: 26). El sociólogo Zygmunt Bauman ha acuñado la expresión *tiempos líquidos* al constatar que:

«[...] las formas sociales [...] ya no pueden (ni se espera que puedan) mantener su forma por más tiempo, porque se descomponen y se derriten antes de que se cuente con el tiempo necesario para asumirlas [...] y dada su breve esperanza de vida, no pueden servir como marcos de referencia para las acciones humanas y para las estrategias a largo plazo.» (Bauman, 2007: 7).

La llamada posmodernidad da cuenta de un cansancio en la mente que ya algunos investigadores de la conciencia vienen subrayando, «el posmodernismo a menudo degeneró hacia el nihilismo y el narcisismo, por lo que es ahora tan conocido [...] tenía que volver atrás, empezar por el principio y procurar crear un vocabulario para una filosofía más constructiva» (Wilber, 1995: 13-14).

Buscar conocimiento implica entender desde dónde se mira lo conocido, qué visión se obtiene desde la perspectiva adoptada y qué representación de lo conocido se elabora entonces:

«Un animal puede construir mediante la coordinación o sincronización de sus modelos perceptivo-motrices, un mundo. El mundo real: el único que existe para los animales. El animal actúa coherentemente en ese mundo coherente, pero no lo sabe: la coherencia está

presente (a nivel práctico), pero no está representada (a nivel teórico). Un ser humano, mediante la construcción del dispositivo ciencia-técnica, puede construir además una representación coherente de ese mundo coherente. Pero además de construir el mundo real y su representación, puede construir mundos posibles (imaginarios) y sus representaciones: cada uno coherente pues está intrasincronizado. Junto al único mundo real, surgen multitud de mundos posibles. La ficción científica es una representación coherente del conjunto coherente de los mundos posibles». (Ibáñez, 2012: 265).

Y lo mismo vale para el cine, entendido como la representación coherente de un conjunto de mundos. Uno de los problemas de Occidente es que la filosofía no encuentra vías de salida ante la naturaleza de la realidad. Richard Tarnas, tras estudiar minuciosamente la forma de cognición en Occidente afirma que, «... tanto en el nivel individual como colectivo, se puede ver la fuente del dualismo profundo de la mente moderna entre el hombre y la naturaleza, entre mente y materia, entre el yo y el otro, entre experiencia y realidad...» (Tarnas, 1991: 540).

La mera conceptualización de la realidad como una categoría, hace que «la mente occidental se encuentre frente a paradojas que le conducen en ciertos aspectos a una suerte de vía muerta» (Sesha, 2003: 67), dado que los medios mentales de que se dispone –fundamentalmente *pensar*, entendido como la actividad de un yo que correlaciona informaciones que separan al conocedor de lo conocido–, no le permiten ir más allá, puesto que la propia herramienta utilizada para conocer (o sea, *pensar* unido a la *identificación del sujeto* con los contenidos mentales que se producen al hacerlo) deviene en un obstáculo, en una especie de prisión.

El antropólogo Roger Bartra expone una vía de salida a esto que se plantea aquí con su teoría del exocerebro, pues entiende que éste, funciona como «prótesis (que) es en realidad una red cultural y social de mecanismos extrasomáticos estrechamente vinculada al cerebro» (Bartra, 2004: 35). Y el cine, desde esta perspectiva, está en el engranaje de dicho cerebro externo. Es así que, podemos entender la imagen, y por ende el cine, como un espacio interfaz, al modo en que Catalá propone (2010: 60):

«Vivimos en una época en que las fronteras de todo tipo se han hecho permeables o han perdido su proverbial consistencia y quizá por ello el concepto de interfaz está situado en una posición de privilegio para dar cuenta de los territorios conceptuales que se producen cuando dos o más zonas fronterizas hasta el momento claramente separadas pierden su autonomía y empiezan a mezclarse en una región intermedia. El encuentro se produce en la típica tierra de nadie que existe entre entidades, materiales o conceptuales [...] Puede que la interfaz en un sentido más amplio sea, pues, el dominio de una tierra de nadie, la toma de posición del terreno baldío, de aquellos territorios que nuestra cultura había considerado hasta ahora marginales e inoperantes porque no pertenecían a ninguna de las mónadas conceptuales que la componían.»

Algo parecido sucede con la ciencia. Los físicos abanderan el cambio:

«La cuestión del tiempo y el determinismo no se limita a las ciencias: está en el centro del pensamiento occidental desde el origen de lo que llamamos racionalidad y que situamos

en la época presocrática [...] hoy creemos estar en el punto crucial [...] de una nueva racionalidad que ya no identifica ciencia con certidumbre, probabilidad con ignorancia.» (Prigogine, 1996: 12)

Lo que parecen compartir todos aquellos que hablan de un nuevo paradigma, es esta inevitable sensación de que todo es incierto. El acceso a las imágenes que las sondas espaciales devuelven a la Tierra desde ignotos lugares de la galaxia, obligan a una deslocalización de la mirada que tiene implicaciones profundas para la identidad del ser humano y su idea de lo que las cosas son. Sincrónicamente al desarrollo de la técnica que nos hace posible conocer el macrocosmos y el microcosmos, algo se resiste a cambiar en la psique el hombre.

«[...] nos encontramos en un mundo que parece a la vez en evolución, en revolución, en progresión, en regresión, en crisis, en peligro. Nos hace falta, por tanto asociar estas nociones de crisis, evolución, revolución, regresión, en lugar de seleccionar unas y eliminar otras. Y nuestra incertidumbre es no saber cuál de estos términos será finalmente decisivo» (Morin; 2007: 46).

El paradigma de la complejidad deshace la alternativa sujeto/objeto, se centra en la fusión, en definitiva, de los dos grandes paradigmas –que son uno y el mismo– de la cultura occidental: el del sujeto y el del objeto, el paradigma de la materia y el paradigma del espíritu (Morin, 1992: 226). La complejidad trasgreda los principios paradigmáticos asentados desde Descartes: si se la busca en el objeto, aparece en el sujeto que la busca y si la mirada se enfoca en el sujeto, necesariamente aparece el objeto:

Esté donde esté, está en movimiento; si la sometemos al instante –a la instantánea– obtendremos un conocedor borroso o lo conocido desenfocado: la complejidad no puede remitir a lo conocido ni al conocedor sin antes remitir al acto de conocer, al conocimiento como acción; pero en ese mismo carácter agencial nos devuelve nuevamente al conocedor y lo conocido en una espiral cerrada, un círculo dinámico que abarca por igual a los polos de la acción y sin el cual éstos carecen de sentido. (Aguado, 2003: 16).

Según propusieron Maturana y Varela (1973, 1990), el acto de conocer tiene que ver con los principios de la autonomía, donde estructura y organización se definen mutuamente en relación de complementariedad, donde observador y observado dependen de la observación, que los define como tales, y donde la observación depende del observador y lo observado, que establecen sus condiciones de posibilidad. Desde este principio *autopoietico*, la mirada de la complejidad viene a reestructurar la manera en que el mundo puede ser conocido y propone una alternativa para salir de la dicotomización de la realidad que impone una mirada dual. La fragmentación de la realidad nos sumerge en el universo cuántico de las posibilidades.

2. La fenomenología de la imagen. La imagen compleja

Para tratar de abordar la pregunta con la que este congreso nos interpela, nos ocupamos de los mecanismos interfaces. La fotografía, tal y como la abordó Aby Warburg en su *Atlas Mnemosyne* (1929) y otras modernas manifestaciones audiovisuales y digitales (Catalá, 2010, 2016). La imagen entendida como interfaz remite a una suerte de exocerebro (Bartra, op. cit), algo así como un mecanismo de conciencia participada que pudiera anticipar o anunciar lo que los individuos desarrollan al representar la realidad.

El pensamiento visual ofrece nuevas posibilidades que facilitan la aparición de un nuevo nivel epistemológico, ya que son representadas visualmente una serie de implicaciones estructurales que el texto oculta a pesar de que forman parte de su propio andamiaje.

Con el cine, hemos propuesto (San Pablo, 2016) abordarlo como una interfaz y hemos creado un **Atlas de imágenes**. Se asemeja mucho a lo que Adam Curtis ha realizado en *Hypernormalisation* (2016, Op. cit). Entendemos por Atlas de imágenes un ejercicio de montaje/collage que utiliza piezas de múltiples filmes. Lo hemos propuesto como metodología porque permite atravesar el cine con una mirada transversal y que pone en evidencia toda una estructura compartida en el imaginario de nuestra sociedad.

Con algo parecido a esta técnica, Adam Curtis (2016, Op. cit) reúne algunas de las principales corrientes de nuestro mundo sociopolítico a través de su periodismo documental experimental y el uso creativo del archivo, la edición y el diseño de sonido. Lo que él hace con la información y la práctica periodística, se parece a lo que Jean-Luc Godard hizo en el cine en sus *Histoire(s) du cinéma*. (1988-1998, Canal+ et. al, Francia) Con este extenso trabajo, (ocho piezas, 266 min en total), Godard también se adentró en el cine con la técnica de remezcla/ collage/ montaje para extraer una narrativa de la Historia del siglo XX.

Ambos ejercicios de collage y mezcla encajan perfectamente con el *Atlas de la Memoria* que Aby Warburg dejó inconcluso hace poco menos de un siglo. 79 paneles fotográficos que trataron de reunir la Historia del Arte occidental en una intuición genial para tratar de rescatar un *espíritu de la época* o el *alma del arte occidental*. Naturalmente la visión de Warburg (aunque debió quedar sujeta a las dos dimensiones de paneles móviles expuestos en una biblioteca) se adelantó a cualquier técnica de edición que, con mayor o menor rudimento o destreza, hayan empleado tanto Godard como Curtis. Lo que la técnica posibilita el ojo humano ya lo había concebido para tratar de alcanzar una mirada más inclusiva, más global... con la intención de penetrar un sentido subyacente al movimiento que inspira a toda una sociedad en su representación fragmentada de la realidad.

Las técnicas de remezcla de Adam Curtis proporcionan una crítica de las prácticas de los documentales televisivos y se pueden ubicar como una forma de metaperiodismo, del mismo modo que las *Histoires de Cinéma* de Godard y el *Atlas Mnemosyne* de Warburg pueden ser vistos como intentos de algo semejante con el cine y el arte occidental. Los tres autores citados desarrollan, cada cual desde su técnica, un

ejercicio de yuxtaposición y concatenación —a veces de temas y motivos discordantes— con los que tejer una gran narrativa: en donde *todo está conectado con todo*. Los tres trazan sus particulares *Atlas* a base de conectar datos e imágenes y explorar ideas, desenterrar conexiones subyacentes e hilar narrativas. Y lo hacen con el fin de crear narrativas coherentes, de encontrar hilos detrás del sistema como si existiera la necesidad de encontrar sentido en medio de la vehemencia del caos. Los tres construyen una trama con una madeja estéticamente satisfactoria, aunque esta misma madeja sea también hecha con la misma sustancia de sueños e ilusiones.

3. El Atlas como método

El pensamiento visual ofrece nuevas posibilidades que facilitan la aparición «de un nuevo nivel epistemológico, ya que son representadas visualmente una serie de implicaciones estructurales que el texto oculta a pesar de que forman parte de su propio andamiaje» (Català, 2005: 69). El fenómeno de la interfaz puede ser considerado tanto un instrumento tecnológico como un modelo mental de la realidad contemporánea, lo cual hace que la imagen sea absolutamente necesaria para gestionar esta realidad.

La propuesta de manejar las imágenes como un Atlas cumple todo su potencial como interfaz si es entendida como un espacio donde se gestiona la realidad desde la posibilidad de integrar territorios tradicionalmente vedados a la validación científica. El universo de la imagen dispone a la cognición para un acceso instantáneo y no procesual, para una aprehensión presencial del mundo. Así como pensar es un arte, sentir también lo es: ambas facetas de la mente y la cognición pueden entrar en sincronía a través de la imagen cuando ésta es experimentada como una herramienta interfaz, cumpliendo pues con esa necesidad de incorporar la reflexión filosófica a las ciencias de la comunicación (Català, 2010: 377).

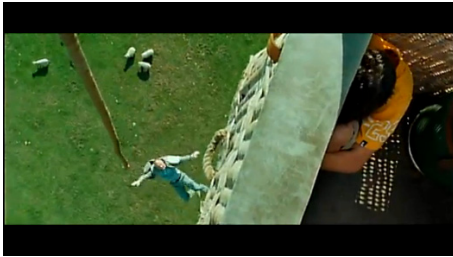
Dice Georges Didi-Huberman que la imagen *arde* en su contacto con lo real (2013: 11) y que, en su inflamación, nos consume con ella. Es posible entonces emplear un Atlas de imágenes en tanto que *momentum* potencial para el salto de conciencia, en donde, más que simbolizar, se trata de ir un paso más allá; de tomar en cuenta el instante en el que sucede ese *saltarse al sujeto* —un sujeto, por otra parte, escindido e incapaz de lidiar con lo real— apareciendo en un estado en el que la comprensión se hace No-dual, alcanzándose la realización de lo que Mónica Cavallé llama «la identidad fontanal de ser y conocer» (2000: 87). Se es lo que se conoce y por ello, como dice Didi-Huberman, nos consumimos en ello. El yo, finalmente, se deshace en el instante presencial de convertirse en esa imagen. «Cuestión ardiente, cuestión compleja (porque) [...] se ha impuesto la imagen con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. [...] y nunca ha sufrido tanta censura y destrucción» (Didi-Huberman, 2013: 12).

¿A qué tipo de conocimiento puede dar lugar la imagen? Dar respuesta a esta pregunta es el propósito que subyace a explorar el cine, la fotografía, e incluso la informa-

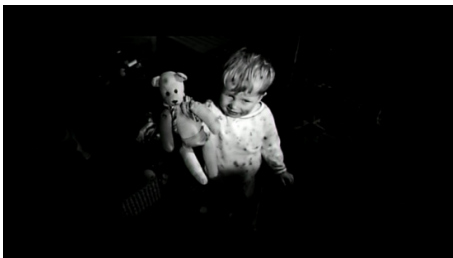
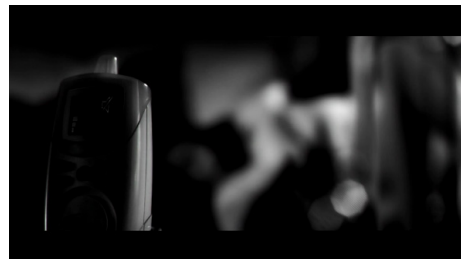
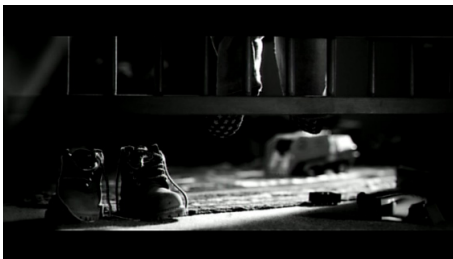
ción periodística con los Atlas de imágenes. Posibilitar una visión instantánea de algo que atraviesa muchos textos y que en muchas ocasiones permanece oculto a causa de la fragmentación que la mente hace de la realidad. Por lo tanto, se trata de una propuesta que permite hacer el tránsito de un pensamiento lineal, racional y cartesiano hacia un espacio más intuitivo, más sistémico e integrativo. Seguiremos indagando. Por ahora, ofrecemos nuestro particular Atlas de abismos y caídas (San Pablo, Op. cit, 385-409).

4. Atlas de la caída (en resonancia con *Hypernormalisation*, Curtis, 2016)

F1- F2: (*El intruso*, Roger Michell, Reino Unido, 2004)



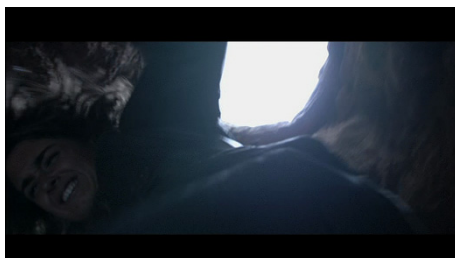
F3-F8 : (*Anticristo*, Lars Von Trier, Dinamarca, 2009)

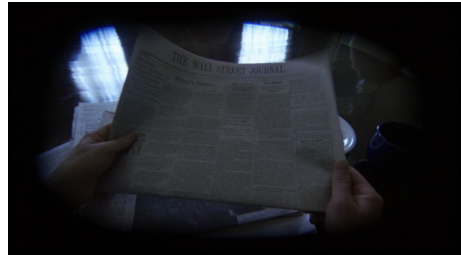
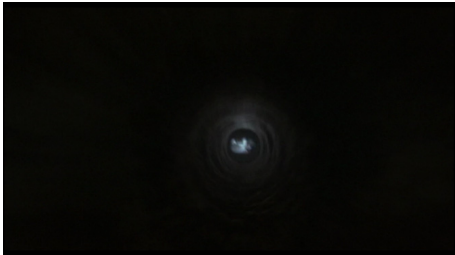
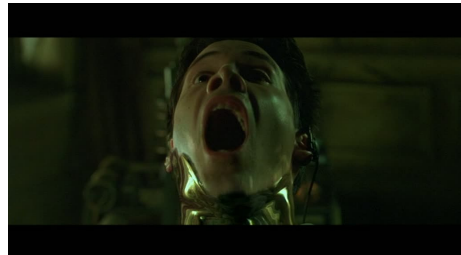
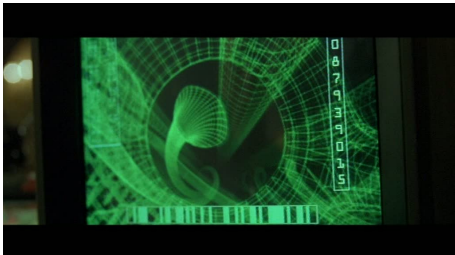


F3-F8 : (*Anticristo*, Lars Von Trier, Dinamarca, 2009)



F9 –F15: (*Lucía y el sexo*, Julio Medem, España,2001)



F16-F20: (*Being John Malkovich*, Spike Jonce, USA, 1999)F21-F30: (*Matrix*, Hnos. Wachowski, Australia, 1999)

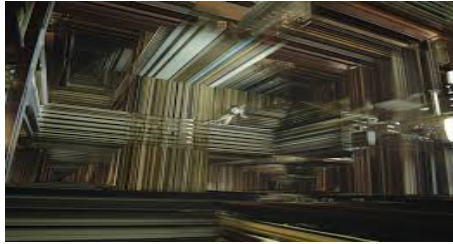
F21-F30: (*Matrix*, Hnos. Wachowski, Australia, 1999)



F31-F33: (*Contact*, Robert Zemeckis, USA, 1998)



F34-36: (*Interstellar*, Christopher Nolan, USA, 2014)

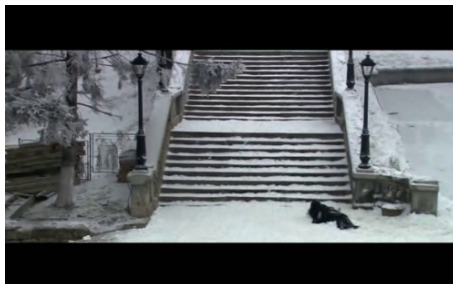
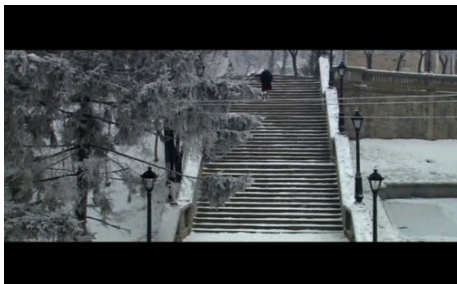


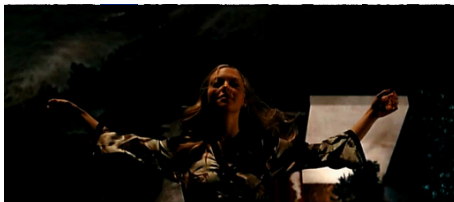
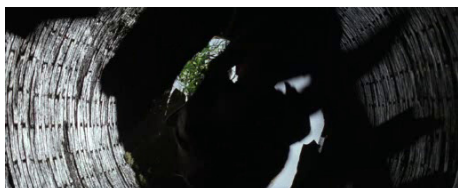
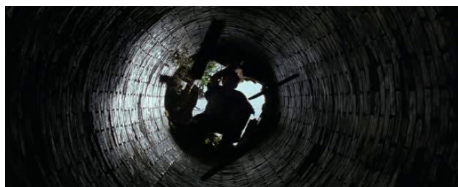
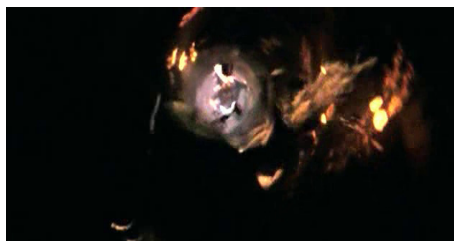
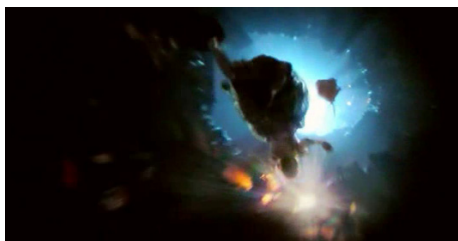
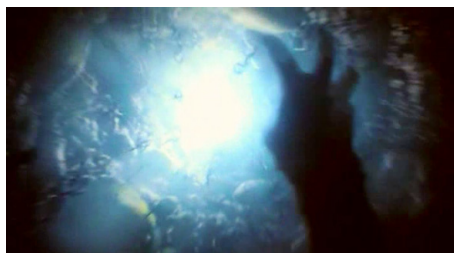
F37-F38: (*Celda 211*, Daniel Monzón, España, 2009)



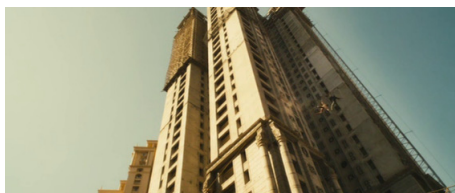
F39-F40: (*Crash*, Paul Haggis, USA, 2004)



F41-F44: (*El hombre sin edad / Youth without youth*, F. Ford Coppola, USA, 2007)F45-46: (*Celebracion/Festen*, Thomas Vinterberg, Dinamarca, 1998)F47-F49: (*Chloé*, Atom Egoyam, Canadá, 2009)

F47-F49: (*Chloé*, Atom Egoyam, Canadá, 2009)F50- F53: (*Batman begins*, Christopher Nolan, USA, 2005)F54-57: (*Alicia en el país de las maravillas*, Tim Burton, USA, 2010)

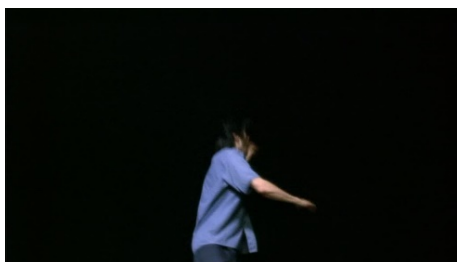
F58-F62: (*La caza*, Thomas Vinterberg, Dinamarca, 2013)F63-F67: (*La piedra de la paciencia*, Atiq Rahimi, Afganistán, 2012.)

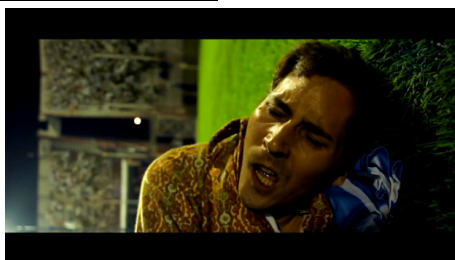
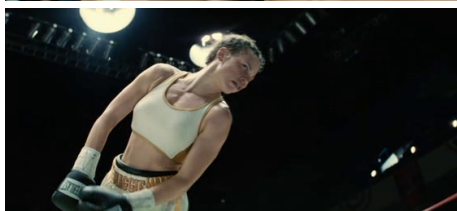
F68-F70: (*Slumdog millionaire*, Danny Boyle y L. Tandan, Reino Unido, 2008)F71-F76: (*Abre los ojos*, Alejandro Amenábar, España, 1997)

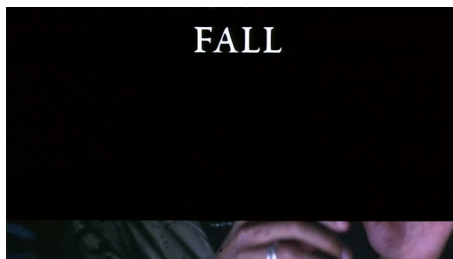
F77-F80: (*Matrix*, Hnos. Wachowski, Australia-USA, , 1999)



F81-F86: REQUIEM POR UN SUEÑO, (Darren Aronofsky, 2000, USA)



F86-F88: (*El secreto de sus ojos*, Juan José Campanella, Argentina, 2009)F89-F94: (*Million dollar baby*, Clint Eastwood, USA, 2004)

F95-96: (*Una historia verdadera*, David Lynch, USA, 1999)F97-F98: (*Requiem por un sueño*, Darren Aronofsky, USA, 2000)

5. Referencias bibliográficas

- AGUADO, J. M. (2003): *Conocimiento y cognición*, Sevilla, *Comunicación Social Ediciones y Publicaciones*.
- AIDELMAN, N. y DE LUCAS, G. (2010): *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, Barcelona, *Intermedio*.
- BARTRA, R. (2004): «La conciencia y el exocerebro: Una hipótesis sobre los sistemas de sustitución simbólica», *Letras libres*, N.º 29, 2004, 34-39.
- BAUMAN, Z. (2007): *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbres*. Barcelona, *Tusquets Editores*, 2.ª ed, 2009.
- BUENO, G. (1980): «Imagen, símbolo, realidad (cuestiones previas metodológicas ante el XVI Congreso de Filósofos Jóvenes)», *El Basilisco*, 1.ª época, n.º 9, 1980, páginas 57-74
- CAPRA, F. (1996): *La trama de la vida*, Barcelona, *Anagrama*, 1998.
- CATALÁ, J. M. (2010): *La imagen interfaz*, Bilbao, *Universidad del País Vasco*.
- (2016): *La gran espiral. Capitalismo y paranoia*, Vitoria/Buenos Aires, *Sans Soleil*
- DIDI-HUBERMAN, G., CHÉROUX, C. ARNALDO, J. (2013): *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid, *Círculo de Bellas Artes*.
- IBAÑEZ, J. (2012): *Por una sociología de la vida cotidiana*, Madrid, *Siglo XXI*.
- MATURANA, H. y VARELA, F. (1990): *El árbol del conocimiento* Ed. Debate. Madrid.
- MORIN, E. (1992) *El método 4. Las ideas*, Madrid, *Cátedra*, 2006, 4.ª ed.
- (2007): *¿Hacia dónde va el mundo?*, Madrid, *Paidós*, 2011.

- PRIGOGINE, I. (1996): *El fin de las certidumbres*, Madrid, Taurus, 1997.
- SAN PABLO, P. (2016): *Aproximaciones a una epistemología de la mirada. Una propuesta de aplicación desde el Lugar de la Herida en el cine*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2016. [Disponible en <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/16773>]
- SESHA, (2003): *Los campos de cognición. El campo y el conocedor del campo* Madrid, Gaia Ediciones.
- TARNAS, R. (1991): *La pasión de la mente occidental. Para la comprensión de las ideas que han configurado nuestra visión del mundo*, Girona, Atalanta, 2008.
- VARELA, F. y MATURANA, H. (1973): *De Máquinas y Seres Vivos: Una teoría sobre la organización biológica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- WARBURG, A. (1929): *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal, 2010.
- WILBER, K. (1995): *Sexo, ecología y espiritualidad*, Barcelona, Kairós, 2005.

LA REPRESENTACION DE LA BELLEZA Y EL EROTISMO, LA TRANSGRESIÓN EN EL CINE DE JULIO MEDEM, A PROPÓSITO DE *HABITACIÓN EN ROMA* (2010)

Victoria Sánchez Martínez

Trama y Fondo
smartinez.victoria@gmail.com

Resumen:

Presentaré en este trabajo un texto en torno al tema de la representación de la belleza, el erotismo y la transgresión en el cine de Julio Medem, a raíz del visionado de *Habitación en Roma* (2010). Trata el film de una relación homosexual femenina que se pone casi explícitamente en escena. Desde la perspectiva de la Teoría del Texto analizaré y reflexionaré sobre este *film* que me conmueve, y siguiendo a González Requena, creo que cuando algo nos afecta profundamente, hunde sus raíces en lo inconsciente.

Creo que el concepto más abstracto de belleza femenina deriva de la representación en imágenes de la mujer: es un constructo cultural. A la vez el artista intenta dar forma a este concepto. El deseo y el amor nos conducen tanto con la mirada pasional como con la mirada amable, quizás a un más allá de la belleza, o a otro saber acerca de la belleza.

Palabras clave: Medem, *Habitación*, *Roma*, Elena Anaya.

1. Conceptos sobre la belleza

Trata el film *Habitación en Roma* (*Room in Rome* (2010)) de una relación erótica homosexual femenina que se pone casi explícitamente en escena. Hay algo de transgresor en esta propuesta en cuanto la representación del sexo es tabú en nuestra cultura. No obstante, lo transgresor se ha convertido en un componente habitual de la experiencia cinematográfica.

Esta película logra conmover, más allá de su alto componente erótico, por su belleza. El mismo *film* reclama del espectador una reflexión sobre la belleza y el deseo. El nombre de una de las protagonistas, Alba, es referencia a uno de los apelativos de

la diosa, “La estrella del alba”. Se representa la Venus de Milo (Museo del Louvre), imagen clásica, la de la estatuilla, *souvenir*, de la diosa, contemplada por Alba. Inmóvil y más bien ensimismada en su gesto. La belleza real no es eterna, pero buscamos con la representación en imágenes que lo sea.



Resalta en esta Venus lo apolíneo: *principio individuationis* para Nietzsche (5), inmune al dolor y al drama. Según Nietzsche, en contraposición a lo dionisiaco:

«El arte plástico persigue un fin muy diferente, aquí Apolo triunfa del sufrimiento del individuo con ayuda de la glorificación radiante “de la eternidad de la apariencia”; aquí la belleza se sobrepone al mal inherente a la vida; el dolor es, en cierta medida, suprimido falazmente de los rasgos de la naturaleza» (6).

Pero a mi entender la belleza va más allá de lo simplemente o falazmente grato. Solo el amor puede conducir al proceso tan difícil de crear una imagen y a la emoción ante su visión. En la imagen queremos perdurar lo que nos conmueve, pero siempre con la perspectiva del paso del tiempo, el deterioro y la muerte. Por ello la belleza, aun cuando encanta, duele.

La belleza, como modelo, se ha asociado a la representación de los dioses y los héroes. O quizás sean, al contrario, estos modelos los orígenes de la belleza.

La imagen del actor de cine evoca las imágenes de nuestra tradición figurativa, obras que representan a menudo el instante de un drama: mitológico, trágico, histórico... Y así se ha llamado mitomanía a la veneración de la imagen del actor.

El artista da forma al saber sobre la belleza. Y, sin a lo mejor poder expresarlo claramente, es capaz de producir la imagen bella que genera tanta fascinación y reflexión.

Creemos que la imagen bella – aun como imagen de la naturaleza - supone necesariamente la representación de una mirada que se conmueve ante lo representado.

2. *Una habitación en Roma*

El punto de vista de esta película se limita casi exclusivamente al interior de esta habitación en Roma. Un mapa de la Roma de los césares, que Alba muestra a Natasha, ilustra el imaginario discurrir de las protagonistas por la Roma antigua que acaba en el

teatro Pompeyo, con el mismo nombre que el hotel. En las siguientes escenas, a través de los diálogos que envuelven su relación sexual, despliegan, como en un teatro, sus identidades de ficción, confusión en espejo: Alba con su madre y Natasha con su hermana gemela.

Room in Rome es un título con rima sonora, y la imagen en espejo de la palabra Roma (tal y como lo ve Natasha en un *souvenir* de cristal) es la palabra Amor. Estos juegos en espejo y en círculo con el significante son habituales en los films de Medem.

Además de la Roma de los césares y sus dioses clásicos – y bellos –, como Venus y Eros, está la Roma católica del Dios único. La cúpula de una iglesia se muestra al final del film, cuando desayunan las amantes en el balcón.



Roma es la historia cultural y espiritual de Occidente. Alberga monumentos y ruinas, distintos referentes y tradiciones mitológicas, religiosas, morales, de nuestra cultura.

En dialéctica con el escenario exterior de Roma, por tanto, el escenario interior de la habitación donde se pone en escena el deseo transgresor –en referencia a la moral católica – de estas dos mujeres.

Alba y Natasha proceden de los dos extremos de Europa, territorio histórico e idea fundada conceptualmente por la cultura greco-latina.

3. El cine y el drama

Con el cine, a finales del XIX, la imagen fotográfica reproduce el tiempo. Y se convierte en vehículo primordial para el drama.

El deseo del espectador de cine es experimentar una ilusión dando vida en la proyección cinematográfica al hecho registrado una vez – en el pasado – en el celuloide, ahora también en otros soportes. En la ficción se trata de una representación o juego que simula – mimesis – la realidad. Habla no obstante González Requena de la verdad, en el inconsciente, de los relatos de ficción (2).

4. Erotismo, transgresión y relatos sobre el origen

El erotismo es el contenido real de varias escenas de esta película a través de la fascinante y fascinada mirada de Julio Medem sobre los cuerpos. Eros o Cupido es representado a punto siempre de disparar una flecha.

En las palabras de Leon Battista Alberti pronunciadas por Natasha, la chica historiadora: el artista también tensa el arco, siempre con el objetivo, la diana, la representación, en mente. Es pues el ojo el centro y el origen del acto de representación artística.

El amor es drama: nos conmueve, nos transforma, y afecta profundamente, nos hace reír, pero también llorar. Nos conduce el amor a un querer saber del cuerpo a través y también más allá de la imagen del amante.

En distintas escenas, el drama de Medem es una serie de fantasías eróticas representadas siempre bajo el filtro de la belleza que idealiza o irrealiza las escenas de sexo. Lo más transgresor del texto es también bello en esta película. Con el efecto – esta distancia de la belleza – de elidir y eludir este componente de violencia real de lo representado.

Según señala Jesús González Requena, el autor de una obra de arte, por ejemplo en el cine, *provoca un acontecimiento sobre su propia escena fantasmática* (3). Logra conmover al espectador. Según Nietzsche: *La metáfora no es, para el verdadero poeta, una figura retórica, sino más bien una imagen realmente vista que sustituye a una idea* (7).

El cine se ha convertido en lugar de transgresión.

En el sexo todo gira psicológicamente – aunque sea de forma inconsciente – en torno al origen del ser, la vida y la muerte. Y es también el tema del arte y las religiones. Este origen está para el individuo en la escena primaria. Escena que fantasea la relación sexual de nuestros propios padres que es tabú – ley del incesto – y es por tanto fantasía inconsciente según Freud.

En esta película hay unos diálogos y relatos de las protagonistas sobre su origen (y el origen de su deseo sexual). Natasha cuenta como en su adolescencia el padre abusó sexualmente de una de sus hijas – gemelas – despertando el deseo sexual incestuoso en ambas, pues la otra hija fue testigo de este acto y experimentó así sus primeras sensaciones sexuales.

Alba habla también sobre su propio origen. Alba miente: dice que su nombre, falso, es el de su propia hija que murió dentro de ella. En su relato, en primera persona, en realidad, sabremos más tarde, se identifica casi literalmente con la madre y el aborto, por tanto, no se produjo.

El hotel donde transcurre la película llamado Pompeyo tiene como el teatro un “templo” dedicado a Venus, una figurilla (Venus de Milo). Diosa del amor, madre del fundador de Roma, Eneas, y por tanto de los habitantes – origen mitológico – de la ciudad eterna.

En esta imagen Natasha imita a Venus, y Alba ha sido – en esta dimensión metafórica e inconsciente – su amante en ésta última noche de ambas como pasajeras de la ciudad eterna.



Alba fantasea en primer lugar su no existencia. Habla, en realidad, de cómo su propio ser está al arbitrio del deseo de la madre. Esto evidencia la fragilidad del personaje que se pondrá en escena al final del film, como veremos.

El drama de la película que nos ocupa es la ausencia del padre, de su figura simbólica (agresor tanto para Alba como para Natasha). La Tragedia Griega expresaba el terror y el dolor, la culpa, ante la suspensión de la ley simbólica. Narraba el crimen entre familiares: parricidio, fratricidio, incesto. La tensión o catarsis, la culpa, se ha diluido en el relato contemporáneo, que se quiere, ante la transgresión de la ley, naturalista, neutral.

Pero Medem, con su gusto por la belleza, pone en escena con altura estética en este *film* este drama contemporáneo de la ausencia del padre.

En cuanto a la relación belleza/sexo, en el erotismo la belleza pone un velo – aunque la distancia sea tan tenue como en este *film* – a la visión de las escenas de sexo más literales evitando que se vuelvan sórdidas.

Finalmente analizamos el momento de máxima tensión dramática, catarsis o punto de ignición de la película, aquel en el que se vivencia como dolor intenso la separación definitiva de la amante, y su puesta en escena estética.

5. El drama en *Habitación en Roma* (2010)

Una vez pasada la noche, antes de la despedida, y después de ver amanecer, las amantes están frente al espejo y se preparan para dejar la habitación en Roma. Alba y Natasha miran sus imágenes.



Hay un cambio de foco a primer plano, la imagen real, y Natasha se vuelve hacia Alba para comunicarle su rechazo.



Alba responde también con lo real de su cuerpo. Se acerca a Natasha. Al fondo de la imagen, a través de las puertas abiertas del balcón, vemos, la cúpula de la iglesia.

En un primer plano, el gesto triste de Alba. El contraplano: la imagen de Natasha, en una imagen casi de perfil, en el mismo plano Alba en el espejo y, al fondo de la imagen, a través de la puerta entreabierta de la habitación, en la mesita, otro “templo”, la lámpara que ilumina la estatuilla de Venus. Alba le pide a Natasha, ofreciendo sus manos que se abracen. Una panorámica vertical ascendente nos dirige desde las manos de Alba a su rostro.

En una bella y patética imagen, Alba se desnuda en el espejo, Natasha retrocede.



Medem bascula el foco entre la imagen de ambas amantes cuyos rostros, a menudo, se encuentran simultáneamente en plano por efecto del espejo. Enfoca con más detalle la imagen en espejo de Alba quien ocupa el centro de la imagen.

El foco cambia de nuevo al primer plano de la imagen “real” de Natasha. Alba entra en cuadro de espaldas en escorzo, seguimos viendo la imagen inversa, desdoblada en el espejo, de su rostro.



La cercanía de Alba provoca una agresiva reacción verbal y gestual de Natasha. El gesto de Natasha es, ahora, monstruoso. El juego con la imagen en el espejo nos permite ver la imagen de Natasha gritando “No” en primer plano, y al mismo tiempo en una imagen borrosa por el desenfoque, la dolorida reacción de Alba a su negativa violenta.



La imagen de dolor, del drama, de Alba, que retrocede es por el contrario de una belleza intensa que conmueve. Es el rechazo más absoluto que rompe la ilusión del gran amor en unos instantes. La belleza delicada del rostro de la actriz Elena Anaya subraya, junto a su conmovedora interpretación, la fragilidad del personaje.

Medem alterna, en esta serie de planos que hemos descrito y mostrado, la imagen real con la imagen en espejo de las protagonistas. Consigue Medem aunar en una imagen el sujeto que mira y su objeto, lo mirado.

El espejo desaparece en el siguiente plano de Natasha. Indicio tal vez de una ilusión de fusión entre las amantes rota.



Hermosas, bellas imágenes del dolor, del drama de Alba, se suceden a continuación. Ponen de manifiesto que el cine es una imagen construida con una cámara, una mirada, sobre un actor y su entorno, que vive – representa – un drama.



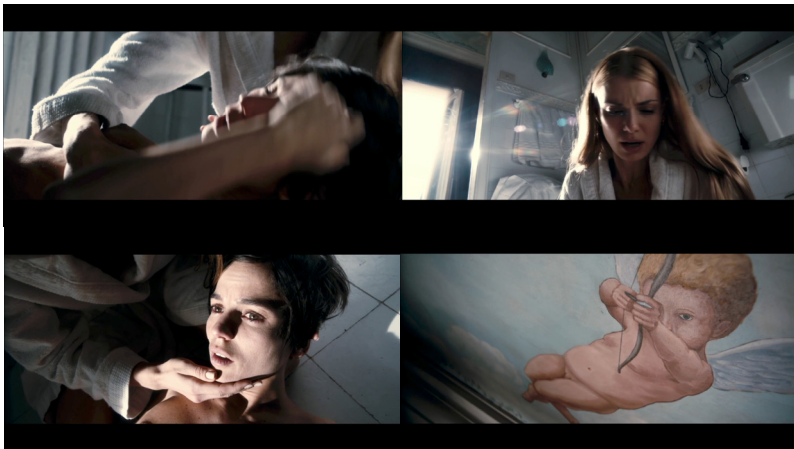
La mirada del director, una mirada en el tiempo, se construye con lo que se ha llamado puesta en escena cinematográfica y montaje. La fotografía en movimiento y el montaje son las técnicas del cine.

Con respecto a la espacialidad fotográfica, como señala en su obra básica Jean Mitry (4), en el cine para construir el espacio de la representación, además de los

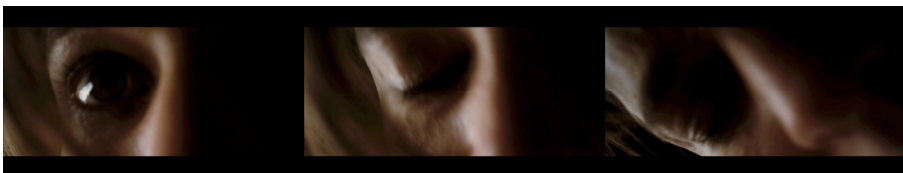
diversos elementos de puesta en escena, se enmarca y encuadra la escena. La imagen fotográfica produce automáticamente un espacio en perspectiva, con las mismas características de la perspectiva *artificialis*, que utiliza el Renacimiento, como señala Santos Zunzunegui (8).

Observemos en estas imágenes que se mantiene más o menos constante la escala del plano (plano medio corto o primer plano largo), pero cambian la ubicación del punto de vista, respecto a distancia e inclinación de la cámara, y elección de objetivos de un plano a otro. Sobre un mismo personaje-objeto y una misma acción Medem en esta serie de planos realiza una serie de composiciones plásticas que constituyen una mirada estética que se conmueve ante el drama que la actriz representa. Planos que se suceden en el tiempo, en un montaje. La imagen se hace sumamente irreal. En la representación visual de esta acción dramática del desmayo de Alba, se produce una construcción estética subjetiva, que hace evidente el “artificio” de la técnica y la representación cinematográfica, y por tanto la relatividad o la subjetividad de la mirada. El tiempo también es subjetivo con un pequeño retroceso en el montaje, en la caída de Alba.

Volviendo a lo temático de la acción dramática nos encontramos de nuevo con la imagen (visión de Alba), de Eros.



Según el dicho popular, el amor – en contradicción con la imagen representada – es ciego.



Porque si Eros dispara la flecha, desconocemos sus razones. Actos de los dioses con los cuales en una época mítica nos representábamos el inconsciente.

6. Belleza, amor y “punto de ignición”.

El drama erótico es el saber, a través del amor y el deseo, a través también de la belleza, del cuerpo.

En el límite de la visión está el arte. Siguiendo, creo, la teoría de González Requena, podría decirse que el texto artístico representa una constelación de imágenes que convergen hacia el punto de ignición: lo real que quema, deslumbra y ciega. De lo visible a lo no representable, y viceversa.

La magia del buen cine es hacernos soñar despiertos: el cine es puro deseo. Y se convierte para el espectador en uno de los motores de su deseo. Como decía André Bazin, en su obra sobre el ser del cine, el mecanismo es difícil, aunque bien simple, *hace falta que lo imaginario tenga sobre la pantalla la dimensión de lo real* (1), dice Bazin.

Referencias bibliográficas

- 1 BAZIN, A. (2001): *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 76
- 2 GONZÁLEZ REQUENA, J. (2014): “2ª parte: Del cinematógrafo al cine” en *Los espacios del cine*, www.gonzalezrequena.com, (<http://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/libros-en-linea/los-espacios-del-cine/2a-parte-del-cinematografo-al-cine/> - 16/02/2018)
- 3 GÓNZALEZ REQUENA, J. (2016): *Seminario de doctorado y Análisis Textual en la facultad de C. C. de la Información*. UCM, 21-10-2016.
- 4 MITRY, J. (1989): *Estética y psicología del cine I.*, Madrid, Siglo XXI
- 5 NIETZSCHE, F. (1975): *El Origen de la Tragedia*, Madrid, Espasa Calpe.
- 6 *Ibíd.*, 100
- 7 NIETZSCHE, F., *op. cit.*, 15
- 8 ZUNZUNEGUI, S. (1985): *Mirar la imagen*, Bilbao, Ellacuría

EL MÚSICO: PROFESIONAL *SINE QUA NON* EN LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL

José Fco. Sánchez Salsamendi

Universidad de Valladolid
josexouva@gmail.com

Resumen:

La función de la música en el cine y en el medio audiovisual es reconocida desde múltiples perspectivas, ya sean estas técnicas, narrativas o de significación. En cambio, el trabajo del músico en ese mismo medio, en muchos casos, pasa desapercibido. Una mirada más atenta a su trabajo permite extraer consecuencias que afectan no sólo a los aspectos del medio audiovisual como negocio sino a las cuestiones que inciden directamente en la dimensión creativa del resultado final. Tomando como principal fuente de investigación mi experiencia profesional en dicho ámbito me propongo extraer algunas conclusiones que ayuden a conocer mejor las aportaciones, retos y límites a los que se enfrenta el músico a la hora de abordar un trabajo que conjuga la imagen y la música.

Palabras clave: cine, músico, industria audiovisual, midis, loops.

Una de las salidas profesionales a las que podemos aspirar los profesionales de la música es la industria audiovisual, a todos los que de una u otra manera queremos formar parte de esta industria nos gustaría desempeñar nuestra labor en una gran productora, con lo que ello supone: conocer y trabajar codo con codo con experimentados actores, directores de cine, compositores, etc. Pero no podemos obviar las pequeñas productoras en las que nuestro trabajo es muy apreciado, por la visión que tenemos sobre el ritmo audiovisual, por nuestra capacidad de poder componer pequeños momentos musicales que acompañen situaciones de las películas, y sobre todo, porque estas composiciones de nueva creación están libres de las cargas económicas a las que están ligadas las obras ya existentes.

Durante los años 2000 a 2010 dirigí una pequeña empresa audiovisual llamada “Isoki Producciones”, pequeña productora situada en la provincia de Navarra, dedicada a la producción de pequeños documentales, campañas de publicidad, cortos, etc. casi siempre contratados por las administraciones públicas o pequeñas empresas con

poco presupuesto. Mi papel generalmente era el de productor, pero en ocasiones tenía que realizar otras funciones como: grabar con las cámaras, actuar de operador de sonido e incluso editar las imágenes.

Gracias a mi formación musical, en muchas ocasiones era el encargado de proponer la música que se iba a incluir en los audiovisuales, importante labor, teniendo en cuenta que el rodaje de la imagen podía depender directamente de la música escogida. Muchos directores tienen en mente la música que desean incluir en la producción mientras se está realizando el rodaje, y dado el presupuesto con el que contaban la mayoría de los proyectos en Isoki, no siempre se podía utilizar la música que el director prefería, sino que, en algunos casos había que conformarse con una música más convencional, e incluso ser yo mismo el encargado de componer, arreglar o interpretar diferentes músicas que no generasen derechos de autor para, de esta manera, evitar la considerable factura que exigen los grandes sellos discográficos dueños de esos derechos. Hay que señalar que, en las pequeñas productoras, los costes que generan los derechos musicales, pueden dar al traste el proyecto audiovisual.

Baste el ejemplo de un proyecto que realizamos para el ayuntamiento de Pamplona: en el año 2005. Contrataron a Isoki Producciones para producir un corto promocional de la ciudad, de cuatro minutos de duración. El corto se iba a emitir desde el ayuntamiento vía bluetooth, durante tres meses, y se esperaba que fuera visionado por unas cuatrocientas personas al día. El proyecto contaba con un presupuesto de 15.000 €. El director del corto eligió como base musical *Stand my be*, interpretada por Ray Charles, el sello discográfico que gestionaba los derechos era Sony Corporation, la inclusión de esta canción en el corto suponía un coste en derechos de 16.800 €. La cifra superaba el presupuesto total del proyecto por lo que lo hacía totalmente inviable. Con el consentimiento del Ayuntamiento de Pamplona, se decidió modificar la música e insertar la marcha Húngara nº 5 de Brahms, interpretada por la Banda de música de Deva (Guipúzcoa) con un coste de 600 €.

Otro proyecto importante también en el año 2005 fue la producción de la película *La flor del Bambú* para la Banda de música de Estella (Navarra) de la cual yo era su director musical. Se trata de una obra coral en la que los miembros de la banda de música son los propios actores. El mayor problema al que nos enfrentamos fue la elección de la música de la película. En primer lugar, decidimos que sería la propia banda la que interpretara la música, aunque había algunas partituras que generaban derechos y el presupuesto del proyecto no podía hacer una gran inversión en este aspecto. El problema se solventó escribiendo a las compañías que gestionan esos derechos, se les explicó de qué trataba la película y se les pidió colaboración altruista, ya que, al ser un trabajo sin ningún ánimo de lucro, les rogamos que nos cobraran lo menos posible la inclusión de sus partituras en nuestra cinta. Para ello, se enviaron cartas a todas las empresas encargadas de gestionar los derechos musicales de las diferentes partituras interpretadas por la banda de música, formarían parte de la película. La cuantía final de los derechos abonados por formar parte de la película ascen-

dieron a 600 €. A continuación, a modo de ejemplo, muestro la carta que escribimos a la señora De Bartolomé de Warner Chapel:

Estimada Sra. De Bartolomé:

Tras haber mantenido conversación con su compañera M^a José sobre los derechos del bolero “Somos”, interpretado por Lucho Gatita, para incluirlo en el cortometraje “La Flor del Bambú”, grabado en Estella (Navarra), nos gustaría hacerle saber que esta producción, además de haberse realizado con un exiguo presupuesto, que apenas cubre los gastos derivados de transporte y catering, ha salido adelante gracias a la desinteresada colaboración de los más de 70 figurantes, todos ellos pertenecientes a la Banda de Música de Estella que han puesto todo su esfuerzo en que este proyecto salga adelante.

Se preguntará el por qué de la explicación y se habrá respondido que tendrá relación con los costes derivados de la adquisición de estos derechos. En parte tendrá razón porque, si durante varios meses se ha realizado un trabajo inmenso de ensayos, viajes, tomas y doblajes después de cada escena, ya que ningún personaje de los que aparece es profesional, consideramos necesario, quizás pecando de poco prudente, pedirle tenga en cuenta todos estos hechos para valorar el coste económico que nos supondría la incursión de este bolero.

Se ve en muchas películas de elevado presupuesto, en los títulos de créditos finales: “Agradecimientos por la cesión a Warner Music...y el país correspondiente”. Tan sólo queremos hacerle llegar nuestra intención de ofrecer un cortometraje bastante entrañable, alejado de grandes presupuestos y que, a buen seguro, podrá sentirse orgullosa de haber contribuido a que este vea (sin más dificultades añadidas) la luz.

Esta película contó con numerosos reconocimientos, entre ellos: *Premio a la ecología* en el festival de cine de Benidorm, *Premio del público* en el festival de cine de San Adrián (Navarra) y *Premio del público* en el festival de cine de Estella (Navarra).



F1. Fotograma de *La flor del bambú*

En el año 2006 realizamos un trabajo para la empresa Oticon, especializada en la fabricación de recursos para personas con déficit auditivo, el proyecto se tituló *Una historia sin palabras*, el actor principal era un niño con discapacidad auditiva, y en ella se narra la historia del mismo niño (la empresa Oticon le regaló los implantes cocleares y los audífonos), contamos con la colaboración de José Antonio Labordeta en un papel principal (abuelo del niño). Esta producción destaca por la ausencia de música y efectos sonoros en algunas escenas de la película, de esta manera el público empatiza con el protagonista.



F2. Fotograma de *Una historia sin palabras*

En Isoki Producciones llevamos a cabo dos cortos para los que tuve que componer la música. El primer corto fue *Corpúsculo-la saga*, lo presentamos en el año 2007, en el Festival de Cine *la gota de leche*, de Logroño (La Rioja). Se realizó sin actores profesionales y con muy bajo presupuesto, y con él conseguimos el *Premio al mejor actor novel* del festival. El segundo fue *Secuestrado*, lo presentamos en 2008. Se hizo para el Festival de Cine de Cambrils (Tarragona), el requisito principal de este festival es: la producción, grabación y edición de un corto de menos de un minuto, en veinticuatro horas.



F3. Fotograma de *Corpúsculo – la saga*

A parte de la nueva composición de música para las producciones, existe la opción de contratar bibliotecas de sonidos que, con muy poco presupuesto e incluso gratuitas, abren multitud de posibilidades en los proyectos audiovisuales, la mayor parte de estas bibliotecas están disponibles en internet. A continuación, detallaré algunas:

- **The Freesound Project:** Todos los archivos almacenados en el sitio están licenciados bajo Creative Commons, y suman más de 50, 000. Gran cantidad de archivos están en formato .wav y .mp3 y se pueden escuchar por medio de un reproductor flash incluido, sin embargo, es necesario registrarse para poder descargarlos. Los archivos están catalogados bajo tags (etiquetas) en lugar de categorías.
- **Sound Snap:** Es otro de los portales y destaca por su facilidad de búsqueda, también cuentan con casi 50. 000 *samples* y efectos de sonido repartidos en 16 categorías.
- **Synthmania:** Este portal tiene una colección titulada *FamousSounds* que son sonidos o extractos de canciones bastante conocidos (o clásicos) que han sido utilizados en películas o series de televisión.
- **Flash Kit:** Cuenta con una librería de Efectos de Sonido y además una colección de Loops.

Sirva esta comunicación para alentar a los profesionales de la música con interés en el sector audiovisual, y mostrar que en este mundo en el que todo parece tan complicado siempre cabe la posibilidad de llevar a cabo los proyectos audiovisuales que tengáis en mente, ya sea a través de vuestra propia empresa o desde otras ya existentes. He querido recalcar lo conseguido con una pequeña productora, que con dedicación y sacrificio se pueden conseguir grandes cosas. No hacen falta grandes presupuestos para llevar a cabo un trabajo digno.

Se pueden desarrollar grandes proyectos con muy pocos recursos, en mi trayectoria profesional he utilizado sobre todo los recursos expuestos anteriormente: componer tu propia música, utilizar librerías ya existentes y negociar con los propietarios de los derechos las músicas a utilizar en vuestros proyectos que en algunos casos por complicados que parezcan, muchas veces basta con ponerse en contacto con ellos para llegar a un acuerdo.

Una manera sencilla de trabajar es utilizar midis existentes y trabajarlos con efectos, instrumentaciones, grabar encima melodías con tus propios instrumentos, etc. o el uso de loops a los que se le pueden añadir efectos sonoros que completen la idea narrativa que queremos transmitir.

Una buena idea musical puede ser suficiente para desarrollar vuestra propia banda sonora.

ANÁLISIS TEXTUAL DE LOS DOCUMENTALES CENTRADOS EN LA FIGURA DEL PRODUCTOR CINEMATOGRAFICO EN EL CINE AMERICANO

Pedro Sangro Colón

Universidad Pontificia de Salamanca
psangroco@upsa.es

Resumen:

La comunicación revisa la evolución histórica de la figura del productor cinematográfico en Estados Unidos, mediante el análisis textual de un cuarteto de películas documentales. Así, la deconstrucción de *Irving Thalberg, príncipe de Hollywood* explica el funcionamiento del sistema de producción central impuesto por Irving Thalberg en el cine clásico. La película *Hitchcock, Selznick and the End of Hollywood* ilustra el fin de la época de los estudios y el nuevo reparto del equilibrio en la autoría cinematográfica con la irrupción del control de los directores. *El chico que conquistó Hollywood* demuestra, en el Nuevo Hollywood de los años setenta, la importancia de la toma de decisiones del productor Robert Evans para adivinar los gustos de un nuevo público. Por fin, la *Biografía no autorizada de Harvey Weisntein* narra la experiencia del cine independiente norteamericano de los noventa y las nuevas técnicas de comercialización de películas.

1. La labor creativa de los productores cinematográficos: una lectura desde el cine documental

El oficio de productor cinematográfico es poco conocido y difícil de precisar debido a que su perfil aglutina diversos saberes teóricos y prácticos que combinan habilidades directivas, financieras, intelectuales, artísticas y técnicas. La inconcreción, en ocasiones confusión, sobre los límites y competencias de la profesión se debe, por una parte, a la diversificación y variedad de las funciones que asume o delega un productor a lo largo de la gestación de una película (Jacoste, 1996), y por otra, a la consideración restrictiva de la figura del productor de cine como el responsable, únicamente, de la rentabilidad empresarial de los filmes, dejando así en el olvido su crucial préstamo

creativo al resultado artístico, estético y narrativo de las obras cinematográficas (Pardo, 2000).

Un repaso a la Historia del cine americano permite aseverar que el productor asumió desde sus orígenes labores tanto financieras como creativas, siendo las segundas las más importantes. Desde esta perspectiva, el presente trabajo se propone revisar la evolución de su figura en Estados Unidos –desde los años treinta hasta la década de los noventa– para determinar su aportación en la autoría de los filmes y certificar con ello la existencia de una dimensión creativa inherente a su trabajo.

El planteamiento se concreta en el análisis textual de un cuarteto de películas documentales de uso pedagógico para la clarificación de los límites y competencias del oficio, que bien podrían conformar, junto a otras tantas, un subgénero reivindicativo para el estudio del trabajo del productor de cine (Rubio Alcover, 2009). Partiendo de la base que considera el cine como un destacado foco de conocimiento histórico (Rosenstone, 1997), las películas objeto de análisis son tomadas como elementos historiográficos cuyo material audiovisual supone una aportación complementaria a la de otras fuentes documentales (Ferro, 1995).

2. El productor como centro del proceso creativo en el cine clásico

Producido por el canal TCM, *Irving Thalberg, el príncipe de Hollywood* (Robert Trachtenberg, 2005) recorre la trayectoria humana y profesional del prematuramente desaparecido productor, que sentó las bases del oficio tal y como lo conocemos hoy. Apadrinado por el también productor Carl Laemmle, Irving Thalberg se convirtió– narra el documental– en director general de producción de la Universal Pictures con apenas veintidós años. Poco después, cuando Louis B. Mayer, Samuel Goldwyn y Marcus Lowe –propietario de Metro Pictures– se alían para insuflar vida a la Metro Goldwyn Mayer, Thalberg será el elegido para dirigir la compañía durante trece años, en los que supervisará más de cuatrocientos proyectos y llegará a producir, en ocasiones, cincuenta películas anuales, convirtiendo así a la productora en la más importante de las *majors*.

La principal aportación de Thalberg consistió en la consolidación del sistema de trabajo de Productor central, que la narración del documental define de la siguiente forma: *Cada equipo será una unidad independiente con su propio guionista, pero todo será supervisado por un productor central*. Este sistema de trabajo se asienta en la organización de la cadena de montaje empleada por Henry Ford en su producción en serie de coches, así como en las ideas de Frederick Winslow Taylor, que abogaban por que el director de una empresa es quien debe planificar y controlar todas las decisiones y etapas en el proceso de trabajo (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997). De esta forma, –explica el texto audiovisual– Thalberg asumía como productor la supervisión de todo el trabajo previo y posterior al rodaje de todas las películas de la compañía. Los realizadores se limitaban a dirigir a los actores durante el rodaje y eran

elegidos por el productor en función de las necesidades de cada proyecto. Los departamentos adquirieron competencias definidas pudiendo atender simultáneamente a varias películas, lo que permitía presupuestarlas con exactitud, reduciendo el tiempo de rodaje y los costes. Por último, el sistema de Productor central otorgaba a Thalberg el control sobre el montaje final, a menos que un contrato estipulase lo contrario.

Thalberg fue, además, el primero en demostrar que la figura del productor estaba claramente por encima de la del director en el reparto de poder para las tomas de decisión. Su visión de la producción sostenía que, con un buen guion y los actores adecuados, bastaba un director competente que no tratara de imponer su punto de vista personal para lograr hacer una buena película. El mejor ejemplo es su tajante reducción de las nueve horas de metraje de *Avaricia* (*Greed*, Erich von Stroheim, 1924) a dos y media, mediante la que imponía su autoridad a la del consagrado realizador austriaco que había dirigido el filme (1).

La obsesión de Thalberg no era tanto hacer películas rentables, sino mejorar la calidad de aquellas de las que se responsabilizaba hasta convertirlas en obras de arte, mediante la reescritura del rodaje tantas veces hiciera falta. El documental recoge sus propias palabras al respecto: *Las grandes películas no se filman, se vuelven a filmar*. Distintos ejemplos dan cuenta de ello: su versión de *Ben Hur* (Fred Niblo, 1925) acabó siendo la película que hoy conocemos, gracias a su decisión de cambiar las localizaciones, reescribir el guion, y sustituir al director y los actores en mitad del rodaje. En ocasiones, este afán de perfeccionismo era compartido con el director, con quien mantenía una estrecha colaboración basada en la complicidad, como sucedía en el caso de las películas que hizo con King Vidor: *El gran desfile* (*The Big Parade*, King Vidor, 1925) –en la que Thalberg sugirió acertadamente introducir nuevas escenas bélicas nocturnas–, o bien *Y el mundo marcha* (*The Crowd*, King Vidor, 1928) –donde confirió al director una total libertad para experimentar con la puesta en escena y la narración, convencido de que aquello sería beneficioso para el estudio y también para la industria–.

Thalberg demostró también que la labor principal de un productor de cine consistía en su capacidad para adivinar los gustos del público. Su olfato le llevó, con ese objetivo, a incursionar en nuevos géneros –en su etapa en la Universal, *El jorobado de Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*, Wallace Worsley, 1923) se convirtió en la película muda más rentable–, o resistirse a la censura cuando actuaba en demérito de las buenas historias –*Las vírgenes de Wimpole Street* (*The Barretts of Wimpole Street*, Sidney Franklin, 1934) triunfó ante el público, a pesar del amor incestuoso que la trama traslucía y que Thalberg se empeñó en mantener sin escamotear nada al espectador–.

En este sentido, la capacidad de decisión sobre el montaje final de cada película se convirtió en la principal seña de identidad del productor. Thalberg, tras estudiar la estructura narrativa de *El pecado de Madelon Claudet* (*The Sin of Madelon Claudet*, Edward Selwyn, 1931) pudo siete minutos del tercer acto que sustituyó por un nuevo desenlace, convirtiéndola en un éxito de taquilla –su protagonista,

Helen Hayes, ganó un Oscar—. Algo parecido sucedió con *El presidio* (George W. Hill, 1930), donde el productor convirtió a la novia del protagonista en la hermana, para que el espectador no desviara su atención del conflicto principal carcelario —lo que propició que la guionista, Francis Marion, se alzase también con la preciada estatuilla como premio—. Thalberg fue también el responsable del final hoy conocido del exitoso filme *El campeón* (*The Champ*, King Vidor, 1931), proponiendo la mejor opción climática para la audiencia: *Es evidente* —decía Thalberg en unas declaraciones recogidas en el documental— *que el público quiere que Berry* —el protagonista— *gane el combate. Luego puede morir*.

Todo lo anterior prueba otra competencia asumida por Thalberg que será de obligado cumplimiento para los productores que le sucedan: es imprescindible tener talento para elegir las mejores historias —en su caso, quizás potenciado por las numerosas lecturas a las que le abocó su enfermiza infancia—. Por eso nunca a la hora de sustituir a un guionista en mitad del proceso si fuera necesario: el mismísimo F. Scott Fitzgerald fue despedido y reemplazado por Anita Loos en la escritura del guion de *La pelirroja* (*Red Headed Woman*, Jack Conway, 1932), cuando Thalberg entendió que la reelaboración del primer acto era necesaria para que se entendiese bien al personaje, y precisaba de la perspectiva femenina de una guionista.

Otra aportación de Thalberg que ha permanecido hasta la actualidad es la práctica del preestreno como test de la película ante un público escogido, cuya reacción determinaría lo que había que cortar y lo que había que rodar de nuevo. Tal es el caso de *El príncipe estudiante* (*The Student Prince in Old Heidelberg*, Ernst Lubitsch, 1927), donde Thalberg, para evitar volver a contratar a Lubitsch únicamente para rodar las escenas que el preestreno había señalado como débiles, decidió ponerse él mismo detrás de la cámara y sustituirle al frente de la dirección.

Un último elemento definitorio del trabajo de Thalberg es el conocido como Sistema de estrellas, que consideraba que todas las decisiones creativas en torno a la película debían articularse alrededor de los protagonistas, considerados las estrellas que reclamaban al público en la sala. Pronto desarrolló un sexto sentido para reconocer en los actores su potencialidad como tales: fue Thalberg quien catapultó a la fama a Greta Garbo al obligarla a hablar por primera vez en *Anna Christie* (Clarence Brown, 1930), quien consiguió que la secundaria Marie Dressler ganase un Oscar por su interpretación en *Fruta amarga* (*Min and Bill*, 1930) y quien obligó a Clark Gable a actuar en *Rebelión a bordo* (*Motiny on the Bounty*, 1935) bajo amenaza de dejarle seis meses sin trabajo, logrando por ello que ganase un Oscar. Finalmente, Thalberg también fue el primer productor que empleó la técnica del *Reparto estelar*, una fórmula que concita en la película a un coro de estrellas para seducir al espectador: *Gran Hotel* (*Grand Hotel*, Edmund Goulding, 1932) es un ejemplo paradigmático al respecto, pues sus créditos principales eran compartidos por Greta Garbo, John Barrymore, Wallace Berry, Lionel Barrymore y Joan Crawford.

3. La lucha por la autoría: la emergencia de los directores

El documental *Hitchcock, Selznick y el fin de Hollywood* (Michael Epstein, 1985) muestra el encuentro de dos miradas contrapuestas en torno a la autoría cinematográfica, que coincidieron trabajando juntas como tándem director-productor entre 1939 y 1946. Mientras la visión de David O. Selznick sobre el cine consideraba que los directores eran intercambiables y señalaba a los productores como los verdaderos cineastas, Alfred Hitchcock creía firmemente que el director era la estrella de la película. El documental explica cómo su conflictiva relación laboral marca el final de una era: el canto de cisne del sistema de estudios y del poder del productor central dará paso al protagonismo del director como máximo responsable creativo de la producción de las películas (Leff, 1992).

Cuando en 1923 emergieron los grandes estudios –Fox, Universal, MGM, Paramount– el imperio del padre de David O. Selznick –Lewis J. Selznick, inmigrante judío metido en el negocio del cine– tocó fondo. Dispuesto a redimirle, su hijo desembarca en Hollywood como lector del departamento de guiones en la MGM. Pronto, su destacada implicación creativa en las películas en las que participaba le permite ascender a productor ejecutivo, involucrándose en el día a día de todos los detalles de la producción de filmes como *Hollywood al desnudo* (*What Price Hollywood?*, George Cukor, 1932), *Cena a las ocho* (*Dinner at Eight*, George Cukor, 1933) o *Ana Karenina* (Clarence Brown, 1935). Su boda con Irene Mayer, segunda hija de Louis B. Mayer, le ayuda a entrar en la realeza de Hollywood. Y al fin, en 1935 cumple el sueño de fundar su propio estudio: Selznick International Pictures, que pondrá en pie su obra más excelsa.

Lo que el viento se llevó (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939) se convirtió en un proyecto tan descomunal como personal, que forzó a Selznick a obsesionarse por el control directo en primera persona de absolutamente toda la producción: el guion, el reparto, el maquillaje, los decorados, la dirección... No dudó, por ejemplo, en emplear diferentes directores para imponer su autoridad en el set: George Cukor fue despedido a las dos semanas y Victor Fleming se retiró del proyecto, exhausto, a los tres meses de rodaje, siendo sustituido por Sam Wood. A pesar del caótico sistema de trabajo empleado, el éxito del filme fue tan grande –entre otros premios, ocho Oscar– que hizo creer a Selznick que su método personalista era el más adecuado para encarar futuros proyectos. Pero se equivocó.

Hitchcock, por su parte, a pesar de contar con prestigio en Inglaterra–gracias a filmes como *Los 39 escalones* (*The 39 Steps*, 1935), *El hombre que sabía demasiado* (*The Man Who Knew Too Much*, 1934) o *Alarma en el expreso* (*The Lady Vanishes*, 1938)–, era consciente de la menor consideración de la industria británica frente al emergente Hollywood, por lo que no se resistió a aceptar la oferta que le hizo Selznick para que trabajase con él, pensando que su condición de productor independiente le permitiría, como director, mantener el control creativo de sus películas. Pero también se equivocó.

De los cuatro filmes en los que colaboraron, tres son analizadas en el documental como ejemplos ilustrativos del cambio de poder en las relaciones establecidas entre productores y directores en la frontera de la desaparición del cine de estudios.

El primero de ellos, *Rebeca* (Alfred Hitchcock, 1940) puso de manifiesto las abruptas diferencias establecidas entre ambas personalidades creativas: mientras Hitchcock empleaba únicamente la idea sobresaliente del relato original –en este caso una novela menor de Daphne du Maurier– y desechaba el resto, Selznick creía en la fidelidad de la adaptación. La visión de Hitchcock para convertir el texto de partida en una película de acción fue rechazada por el productor, que pronto –como recogen algunos testimonios del documental– despotricaría del trabajo de escritura del realizador británico: *Es más fácil escribir un guion nuevo que arreglar el de Hitchcock*. Poco a poco, la mirada de Selznick sobre el material se abrió camino a codazos, obligando a Hitchcock a buscar la identificación con el público femenino mediante una explorando más profunda del personaje protagonista.

Durante el rodaje las cosas tampoco fueron mejor. La insistente presencia del productor en plató amedrentaba al director, quien además era bombardeado a diario con informes condescendientes y críticos memorandos sobre su trabajo que le recordaban la jerarquía imperante en Hollywood. El proceso montaje era el único reducto para la venganza de Hitchcock, que rodaba estrictamente el material que iba a emplear en la película –en la sala de montaje no quedaba un solo descarte–, garantizándose así un cierto control sobre la película al ser el único capaz de armar correctamente las piezas. Al respecto –señala el documental– Selznick se refería a esta forma de trabajo como: *¡Ese maldito rompecabezas!*

Su segunda colaboración, *Recuerda* (*Spellbound*, 1945) partió de la propuesta del productor de hacer una película sobre los poderes curativos del psicoanálisis –ya que, en aquella época, Selznick, sumido en una profunda depresión, se había refugiado en la terapia psicoanalítica–. Partiendo de una escabrosa narración ubicada en un manicomio que Hitchcock sugirió como punto de partida –se trata de la novela *The House of Doctor Edwardes* de John Palmer y Hilary A. Saunders– el guion, una vez más, puso de manifiesto el poder del productor a la hora de la toma de decisiones: Selznick impuso al escritor Ben Hecht para el desarrollo del texto, exigió que se añadiese un romance en la trama de asesinatos y concedió a May Rom –la experta en psicoanálisis que le había ayudado en su tratamiento– poder para opinar sobre el guion y la puesta en escena de la película correspondiente a la representación de lo onírico. De la misma forma, el entonces joven e inexperto Gregory Peck protagonizó la película por mandato del productor, generando un clima de tensión debido a la consideración de Hitchcock con respecto a su metodología de trabajo: para el director, el cine es un medio de expresión visual y los actores son sólo parte del atrezzo.

Aunque *Recuerda* fue un éxito y recibió seis nominaciones al Oscar –incluido el de mejor director– la experiencia aconsejó a Hitchcock que en el futuro debía asumir también el papel de productor si quería ser el autor de su obra. La tercera película, *Encadenados* (*Notorious*, 1946) no hizo sino reforzar esta tesis. Con Ben Hecht de

nuevo como coguionista vigilante, Hitchcock escribió una historia de amor no correspondido, traición y espías nazis. Pero para Selznick esa versión era muy oscura y obligó a reescribir el guion adaptándolo a las convenciones del momento: los protagonistas acabarían vivos y juntos, en un clásico *happy end* obligado.

Afortunadamente para Hitchcock, la sangría económica provocada por el fracaso de la apuesta personal de Selznick al poner en pie *Duelo al sol* (*Duel in the Sun*, King Vidor, 1946) provocó la venta de *Encadenados* a la RKO, convirtiendo al rollizo realizador británico en productor en potencia de la misma. Desde ese momento, *Encadenados* se convirtió en una película cien por cien Hitchcock, repleta de experimentos visuales que convierten su puesta en escena en referente académico de estudio. La posterior filmografía de Hitchcock, gobernada por su mirada personal, fue exitosa, mientras que las postreras producciones de Selznick cayeron en el olvido, lo que demuestra que la experiencia de su colaboración había marcado un punto de inflexión en las competencias de los productores y los directores: ahora los segundos eran los autores.

4. El *Nuevo Hollywood*: el productor en busca de su público

El chico que conquistó Hollywood (*The Kid Stays in the Picture*, Nanette Burstein y Brett Morgen, 2002) se centra en el trabajo del productor Bob Evans, quien de forma profética interpretó, en sus primeros pinitos en el cine como actor, al mismísimo Irving Thalberg en la película metaficcional *El hombre de las mil caras* (*Man of a Thousand Faces*, Joseph Pevney, 1957). El documental explica cómo, durante el rodaje del filme *Fiesta* (*The Sun Also Rises*, Henry King, 1957), el Evans actor tomó conciencia de que su aspiración era convertirse en productor, al ser testigo del poder que ejercía Darryl Zanuck a la hora de decidir la continuidad de los actores en su producción. La famosa frase que Zanuck pronuncia proporciona, además, el título original al filme que repasa su carrera: *¡El chico se queda en la película!*

Narrado en primera persona por el mismo Evans, la película documental muestra cómo fue capaz de llegar a dirigir la Paramount y situarla al frente de la producción de los años setenta. Su ascenso se sostiene, fundamentalmente, en la creencia en unas ideas propias de la mentalidad de un productor, referidas a la propiedad de las obras cinematográficas: *Si eres el propietario, eres el rey, sino, eres un peón*. Guiado por ese lema, Evans se decidió a comprar los derechos del libro *El detective*, logrando que la 20th Century Fox, interesada en su adaptación, le ofreciese un contrato para hacer tres películas. Rápidamente aprendió que, para sobrevivir en el negocio, era necesario pensar siempre en el público. Esta premisa que guía su actuación le convierte en el hombre idóneo para lograr cumplir las expectativas de Charles Bluhdorn, el magnate de la Gulf & Western Company que le pondrá al frente de la producción cinematográfica de la Paramount: *Haz películas que gusten a la gente. No pijadas finas que no se entiendan: quiero lágrimas, risas, chicas guapas... cosas que gusten en Kansas City.*

El contexto histórico es determinante para entender la nueva mentalidad de la producción: a finales de los años sesenta la asistencia al cine estaba decreciendo alarmantemente mientras en paralelo tenía lugar una revolución cultural protagonizada por los jóvenes (Biskind, 1998). Desconcertados entre estos cambios, los grandes estudios no sabían a quién dirigir sus películas –así lo demuestran morrocotudos fracasos como el de *La leyenda de la ciudad sin nombre* (*Paint Your Wagon*, Joshua Logan, 1969)–. Evans aparece en ese caldo de cultivo como un visionario con las recetas mágicas para meter el público joven en las salas de cine.

Como jefe de la Paramount, Bob Evans atribuye una enorme importancia a la búsqueda del material susceptible de convertirse en película, confiriendo gran protagonismo a la historia que la película narra: él mismo justifica la contratación del periodista Peter Bart en la selección de guiones de la siguiente forma: *No es de Hollywood. No lee sinopsis; lee el texto entero; se lee seis libros en un fin de semana.*

Sin duda, otro elemento decisivo en la aportación de Evans a las competencias que todo productor debe dominar se asienta en su capacidad para vender ideas que podrían dar lugar a grandes películas, siendo, de alguna manera el precursor del *pitch* cinematográfico. Es famosa la escena del documental que muestra el material rodado por Evans con el que consigue aplacar a los directivos de la Gulf & Western Company, dispuestos a cerrar la línea de producción cinematográfica por las pérdidas acumuladas. Allí, dirigiéndose a la cámara, articula un hermoso y persuasivo discurso que defiende la producción de cine como una actividad artística, convenciendo a los tecnócratas de su adhesión a la misma: *No somos funcionarios, sino creativos.* No se equivocaba, pues en apenas cuatro años las películas de la Paramount recibieron ciento cuarenta y cuatro nominaciones a los Oscar, convirtiéndola en la productora estrella de la industria.

El chico que conquistó Hollywood repasa también algunas de las películas que Evans produjo para ilustrar diferentes aspectos concretos del trabajo del productor. *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968), por ejemplo, demuestra el protagonismo que Evans atribuía al guion. En sus propias palabras: *La historia es la estrella.* Por otra parte, la atención prestada por Evans al cine europeo como referente determinó la contratación del polaco Roman Polansky, con el que el productor tuvo una relación difícil, debido a los retrasos en los plazos del rodaje, la desconfianza ante el visionado del primer material rodado y la presión de Frank Sinatra –entonces marido de la protagonista de la película, Mia Farrow– por sacarla de aquel extraño proyecto. Como un equilibrista, Evans consiguió mantener en calma a los directivos de la productora, ganarse la confianza de su protagonista para que acabase la película –lo que le costó el divorcio con Sinatra– y entenderse con el director, para lograr hacer una película exitosa y de apreciable calidad cinematográfica.

Para que funcionase *Love Story* (Arthur Hiller, 1970) Evans partió de un libro desarrollado en el seno de la misma Paramount, apostó por el lanzamiento de una nueva estrella –la joven Ally McGraw, con la que acabaría manteniendo una relación

sentimental– y eligió a un director que compartiera el punto de vista romántico y sentimental con el que se apelaba al corazón del público –en este caso, Arthur Hiller–.

El padrino (*The God father*, Francis Ford Coppola, 1972) surgió igualmente, de un libro desarrollado para Paramount y encargado a Mario Puzo. En este caso fue también Evans quien apostó por contratar a un realizador italoamericano, convencido de que el material pedía a gritos una película narrada desde la perspectiva siciliana, nunca tratada en el cine hasta entonces. Pero su defensa de Coppola se convirtió en un crudo enfrentamiento con el director a lo largo del rodaje, llegando a despedirle y readmitirle hasta en cuatro ocasiones. La falta de tiempo para el cumplimiento de los plazos provocó, sin embargo, que se impusiese la visión del director, convirtiendo *El padrino* en la crónica familiar hoy conocida. A cambio, Evans se proclamó dueño del montaje, obligando al director a montar una versión de mayor duración para desarrollar suficientemente los arcos de los personajes. Maestro de ceremonias y experto en el marketing, Evans consiguió además una gran repercusión el día del estreno gracias a la presencia de su amigo personal, el Consejero de Seguridad Nacional Henry Kissinger.

Por último, el caso de *Chinatown* (Roman Polanski, 1974) ilustra, de nuevo, la bicefalia responsable de las tensiones por el control de la autoría de una película: *Yo trabajé en ella cuatro ó cinco años, y Roman Polanski sólo nueve meses*. Con esta frase, Evans reivindica la presencia del productor en todo el proceso de la vida de un filme, y con ello asume que es el autor del mismo, situando su mirada por encima de la del director.

5. El cine independiente y las nuevas técnicas de comercialización cinematográficas

El cuarto ejemplo que tiene cabida en nuestro análisis, *Biografía no autorizada de Harvey Weinstein* (*Unauthorized: The Harvey Weinstein Project*, Barry Avrich, 2011), discurre en el contexto del cine independiente desarrollado en las décadas de los ochenta y los noventa que irrumpe ante la inminente recuperación de los estudios que propician títulos como *Tiburón* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) o *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, Georges Lucas, 1977). Hasta ese momento, el cine independiente estaba recluido en salas especializadas y sus mejores exponentes –*Sangre fácil* (*Blood Simple*, Joel Coen, 1984), *Terciopelo Azul* (*Blue Velvet*, David Lynch, 1986) o *Mi cena con André* (*My Dinner with Andre*, Louis Malle, 1981)– no consiguieron superar nunca la barrera de los veinticinco millones de dólares de recaudación. La aparición del Festival de Sundance será determinante para cambiar esta situación, gracias a su fusión de la voz independiente y las estrategias de Hollywood para hacer películas comercialmente atractivas, el mantenimiento de la idea de diversidad y su ayuda como escaparate para la distribución y exhibición de cine independiente.

Dentro de este panorama, el liderazgo de la productora Miramax –nacida como una pequeña empresa familiar creada en 1979 por Harvey Weinstein junto a su hermano Bob– será determinante para el cambio que se va a producir en la compra y promoción de cine independiente, asentado en dos ideas: la creación de divisiones de cine independiente en el seno de las propias las *majors* –tales como Sony Pictures-Classics, Paramount Vantage, Warner Independent Pictures o Fox Searchlight Pictures– y la emergencia de nuevas empresas de corte independiente que forzaron a los hermanos Weinstein a no dedicarse únicamente a la distribución de películas, metiéndoles de lleno en el negocio de la producción. Su palmarés: trescientas nominaciones a los Oscar y sesenta y siete premios de la academia. Entre sus mayores éxitos podemos destacar la fundacional *Sexo, mentiras y cintas de video* (*Sex, Lies, and Videotape*, Steven Soderbergh, 1989), el primer gran éxito de la productora que marcó el comienzo del boom del cine independiente en los noventa, alcanzando una recaudación de cincuenta y cuatro millones de dólares en todo el mundo. *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) que emplea al director como prescriptor para vender un filme de arte y ensayo que recaudó doscientos millones de dólares y se llevó el Oscar al mejor guion (Biskind, 2004). *El paciente inglés* (Anthony Minguella, 1996), la primera película independiente de gran presupuesto –treinta millones de dólares– que triplicó su coste en el beneficio y se hizo con ocho premios Oscar. Y, por fin, *Shakespeare enamorado* (*Shakespeare in Love*, John Madden, 1998), la cinta independiente con la que Miramax llegó a la cima, borrando la barrera de que la separaba el cine comercial del que hacían las *majors*.

La etapa como promotores de conciertos musicales en Búfalo a partir de 1969 puso los cimientos de las contundentes técnicas de venta de películas empleadas por los Weinstein, determinando que la promoción cinematográfica se convirtiese en la base de su sistema de producción. Para lograrlo, Harvey Weinstein se esforzaba en encontrar en cada película un elemento común denominador capaz de atraer al público. Una vez escogido, desplegaba una agresiva campaña de presentación del mismo. Por ejemplo, para la promoción de los filmes independientes *The secret Policeman's ball* (1979) y *The secret Policeman's other ball* (1982) utilizó, por primera vez en la liga independiente, la televisión, rodando un sketch paródico protagonizado por Graham Chapman –integrante de los Monty Python– que se emitió en *Saturday Night Life*. El primero de los filmes, producido con un presupuesto de 120.000 dólares, obtuvo unos beneficios cercanos a los seis millones.

Más adelante, Harvey vendió el cuarenta y cinco por ciento de Miramax al banco británico Midland para asegurarse una línea de crédito de diez millones de dólares con la que comprar y distribuir películas a precios astronómicos, impidiendo así la libre competencia en el mercado –*El otro lado de la vida* (*Sling Blade*, Billy Bob Thornton, 1997) fue comprada por los Weinstein por esos mismos diez millones de dólares una hora antes de que el resto de compradores pudieran pujar por ella–. Miramax generó controversia deliberadamente para engordar la promoción gratuita –por ejemplo, empleando la clasificación X para atraer al público norteamericano a ver

películas como *Átame* (Pedro Almodóvar, 1990) o *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (*The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover*, Peter Greenaway, 1989)–. Despertó el interés de la industria norteamericana por el cine extranjero, con éxitos como *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988), logrando un Oscar a la mejor película extranjera en el caso de *Pelle el conquistador* (*Pelle the Conqueror*, Bille August, 1987) o alzándose con los premios a la mejor actriz de reparto y actor principal en el caso de *Mi pie izquierdo* (*My Left Foot*, Jim Sheridan, 1989). En este sentido, Weinstein utilizó los Oscar como una decidida estrategia de marketing para vender sus películas, un concurso de popularidad capaz de convertir a una película independiente en una comercial. Para conseguirlo, instauró la promoción de sus filmes entre los miembros de la Academia como estrategia ganadora: proyecciones especiales, copias en DVD enviadas a domicilio, etc. Básicamente, el plan consistía en coger una película desconocida –como *La vida es bella* (Roberto Benigni, 1997)– y crear expectación en torno a ella –anuncios, fiestas, charlas, eventos con la presencia del director y los actores– hasta hacerla merecedora del galardón. Tras los premios, el público asistiría, entregado, a verla a la sala.

En 1993 –narra el documental– una serie de fracasos amenazaron el futuro de Miramax, obligando a la productora a buscar rápidamente liquidez para subsistir. La alianza se cierra finalmente con el gigante Disney, reforzando la maquinaria de distribución de Miramax para sus películas. Pero el noviazgo de ambas compañías se deteriorará pronto, debido a la fuerte personalidad de un rebelde Harvey que, reacio a ser controlado por nadie, se propone romper la relación produciendo películas controvertidas enfrentadas a la línea editorial de su socio –*Kids* (Larry Clark, 1995) o *Fahrenheit 9/11* (2004)–. Disney, lógicamente, trató de impedir su distribución y eso puso fin a la colaboración entre ambas productoras en 2005.

6. Conclusiones

El sistema de trabajo denominado de *Productor central* emergente en el cine clásico es el que se impondrá, con algunas variantes, en la definición posterior de las competencias que asume la figura del productor cinematográfico hasta la década de los noventa, concretadas en el poder de planificar y controlar todas las decisiones y etapas en el proceso creativo de la producción de una película.

El grado de implicación determinado por la personalidad y el liderazgo de cada productor es el que definirá su contribución autoral en cada obra, ya que el productor es el único profesional de la industria del cine que está presente desde el principio hasta el final del proceso creativo: desde la idea inicial, hasta la comercialización y la exhibición del filme.

Desde la década de los treinta y hasta finales de los años cincuenta, el productor se sitúa por encima de los realizadores en el rodaje, aunque posteriormente, con la desaparición del sistema de estudios, se producirá un vuelco en las relaciones de poder estable-

cidas entre ambos para obligarles a un entendimiento mutuo capaz de consensuar la toma de decisiones. Esto provocará que muchos directores opten directamente por asumir el papel de productores para poder controlar en solitario sus carreras.

Uno de los elementos que define la responsabilidad y el poder del productor de cine reside en su control del montaje final, que permite la reescritura de la película en función de las reacciones del público al que se le enseña por primera vez. Otro elemento común a todos los casos analizados advierte de la necesaria capacidad que deben tener los productores para elegir el material narrativo que dará lugar a la película: su conocimiento del ámbito del guion es, por tanto, fundamental para poder imponer la visión sobre la historia deseada.

También es común a todos los productores estudiados la tarea de adivinar los gustos del público, presuponer las motivaciones y deseos de los espectadores: el trabajo en la sala de montaje de Thalberg, la obstinación por el perfeccionamiento de Selznick, la intuición de Evans para detectar nichos de espectadores, o las prácticas de comercialización de Weinstein dan cuenta de ello.

Por último, parece también probado que el productor no es responsable, únicamente, de la rentabilidad empresarial de los filmes, sino que además vela por preservar su valor artístico. Su trabajo, en síntesis, no se resume en hacer películas, a secas, sino que está obligado a hacer buenas películas, las mejores posibles.

7. Referencias bibliográficas

- BISKIND, P. (1998): *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*, Barcelona, Anagrama.
- (2004): *Sexo, mentiras y Hollywood. Miramax, Sundance y el cine independiente*, Barcelona, Anagrama.
- BORDWELL, D., STAIGER, J. y THOMPSON, K. (1997): *El cine clásico de Hollywood, estilo y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós.
- FERRO, M. (1995): *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel.
- JACOSTE, J. G. (1996): *El productor cinematográfico*, Madrid, Síntesis.
- LEFF, L. J. (1992): *Hitchcock & Selznick*, Barcelona, Laertes.
- PARDO, A. (2002): «La creatividad en la producción cinematográfica», *Comunicación y sociedad*, Vol. XIII, 2, Pamplona, 227-249.
- ROSENSTONE, R. A. (1997): *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel.
- RUBIO ALCOVER, A. (2009): «Películas de productor. Estudio comparativo de dos documentales biográficos contemporáneos», Marzal Felici, J. y Gómez Tarín, F. J. (Eds.): *El productor y la producción en la industria cinematográfica*, Madrid, UCM, 311-32.

LA ADOLESCENCIA EN EL CINE. A PROPÓSITO DE *QUÉ VERDE ERA MI VALLE* (JOHN FORD, 1941)

María Sanz

Trama y Fondo

Resumen:

La adolescencia, periodo de tránsito de la infancia a la madurez, es un momento de la vida vital para el desarrollo psíquico del ser humano. Se trata de un proceso evolutivo constituido por una serie de etapas, basadas en la resolución del complejo de Edipo, la constitución de nuevas identificaciones y la elaboración de las pérdidas.

Para elaborar los duelos, por otro lado necesarios, es importante que el joven establezca nuevos vínculos en la sociedad en la que vive, que encuentre su lugar en esta sociedad y sea reconocido como un miembro valioso en su comunidad. Pero más determinante aún, para la resolución satisfactoria del proceso, es el modo en que los padres y, sobre todo la madre, elaboran la separación necesaria del hijo.

Mediante el análisis textual de la oscarizada película de John Ford, *Qué verde era mi valle*, estudiaremos la pubertad y adolescencia de su joven protagonista, Huw Morgan, quien, desde su madurez, recuerda esta etapa de su vida.

Palabras clave: Adolescencia. Identificación. Duelo. Análisis textual. John Ford.

Nombrar el deseo



Un elegante y formal joven Huw Morgan, tras enseñar sus magníficas notas de la formación básica, nombra su deseo a su padre, ante su madre.

El análisis textual, teorizado y aplicado por Jesús González Requena, que aplicamos en esta película, nos muestra cómo contrasta su formalidad con el vaso de leche que mantiene en la mano derecha, el cual acaba de servirle su madre.

Su deseo es trabajar en la mina, como su padre y sus hermanos; como la mayoría de los niños y hombres de su pueblo minero galés. A pesar de ser un joven estudioso y con posibilidades de elegir otro trabajo mejor remunerado.

Adolescencia de Huw

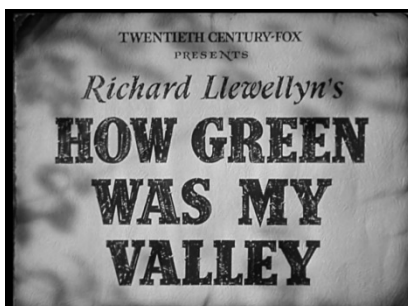
La mayoría de los psicoanalistas estudiosos de la adolescencia están de acuerdo en que las dos tareas que ha de realizar todo adolescente son: la separación de los padres y la construcción de su identidad.

Estas tareas comienzan en la pubertad, con los cambios físicos y hormonales, a los que después acompañan cambios psíquicos, emocionales y relacionales. El niño vivirá una verdadera metamorfosis en esta época de la vida.



El vínculo de dependencia que tenía con los padres en la niñez, las identificaciones y el lugar que le habían sido impuesto en su familia serán sustituidos por nuevos vínculos e identificaciones fuera del hogar, gracias a lo cual podrá ir reestructurando su identidad y encontrando otro lugar donde ser.

Su familia, su valle





Tras los créditos de esta galardonada película de John Ford, de 1941, *Que verde era mi valle*, vemos a un hombre mayor, Huw Morgan, con unos 50 años, recogiendo sus escasas pertenencias.

Con su voz en *off*, narra la definitiva salida del hogar en su época de madurez, así como la salida de su querido valle minero galés.



Se encuentra en una habitación, previo a su partida. Habitación que después identificaremos como una parte del salón de su hogar familiar. Nos habla de una salida definitiva, para no volver.



En su casa

Parece que a Huw le costó salir de su querido valle, de su hogar familiar. Vivió en él, tras decidir hacerse minero, muchos años más.



Previo a su partida recuerda a sus seres queridos y hace memoria de su niñez, para después contarnos el periodo de cambio hacia la adolescencia y acabar convirtiéndose en un hombre útil a la sociedad.

La separación de sus padres

Huw es el hijo pequeño de una amplia y típica familia galesa protestante.



En esa familia nació, creció y aprendió todo lo que sabe. Su desarrollo libidinal y sus objetos primordiales los ha encontrado en ese hogar.



Siguiendo a Sigmund Freud, hacia sus padres dirigirá sus deseos edípicos. Y será su padre quien, en su momento, le ayudará a reprimir esos deseos, pasando a constituir su inconsciente y entrando en el periodo de latencia.

Las identificaciones primordiales

Esas personas importantes de su infancia serán la base de sus identificaciones primordiales. Según Arminda Aberastury y Mauricio Knobel, serán aquellos seres a quienes dirigió su libido y constituyeron su identidad infantil.



En la latencia ya se ha instaurado la ley del incesto y la castración, quedando la sexualidad infantil bajo la represión. Las metas sexuales inhibidas pasarán a ser metas desexuadas tiernas hacia sus padres.



Superyó

En su interior se constituirá el superyó. El niño se alejará de sus padres como objetos sexuales y se apropiará de ellos como objetos de identificación de su yo, queriendo ser como ellos y asimilar su moral.



El contexto socio económico y cultural existe ya antes del nacimiento. El de la familia de Huw Morgan, podemos pensar, era el del mismo pueblo minero gales en el que creció.



Siendo la fuente de ingresos de los habitantes del pueblo la mina que corona el valle. Justo a los pies de la ladera de la mina junto a la iglesia del pueblo, se encuentra la casa, de la cual ha de partir y donde supuestamente naciera Huw.



La tradición protestante también impregnará la infancia de Huw. Tanto en su ámbito religioso, como en el social. Incorporando su credo y sus tradiciones.



Contexto familiar

Son frecuentes las reuniones, fiestas y celebraciones con vecinos y amigos.



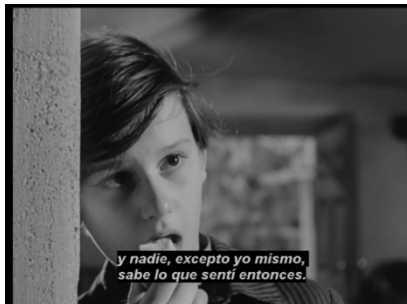


Muy atento, Huw está pendiente de todos los acontecimientos que ocurren a su alrededor.



Brownny

Tras el periodo de latencia, con los cambios físicos y hormonales, se inicia la pubertad. En ella, según escribe S. Freud en su obra “Tres ensayos de una teoría sexual”, todas las pulsiones y las zonas erógenas se reúnen y cooperan subordinándose a la zona genital, posibilitando el placer en la vida sexual como placer previo a la genitalidad.



Huw se enamora de Brownny desde el primer momento en que la ve. A partir de la entrada de Brownny en su casa, convirtiéndose en su cuñada, los deseos de Huw comienzan a despertar.



La identidad entre ambas parejas, nos muestra la asociación y el desplazamiento del deseo de Huw.

Cambio estructural



Con la boda, la posibilidad del encuentro sexual reconocido por su familia y vecinos, algo cambia en su casa, en Huw y también a su alrededor.



Inmediatamente después de la boda y su celebración, el pueblo minero comenzará su declive. Habrá una paulatina reducción del jornal y los mineros rechazan tal situación.

Agresividad hacia el padre



Sus hermanos comienzan a poner en tela de juicio la palabra del padre. Y abandonarán la casa.

Aunque Huw sigue manteniendo su cariño hacia él sin fisura, idealizado. Y su formación intelectual y su lugar como el niño pequeño de la casa, permanece.



La agresividad hacia el padre por parte de los hombres del pueblo y la ruptura social, debidas a la huelga, afectarán a la estabilidad de la familia y a Huw. Otros manifiestan lo que el yo reprime.



Caída

La emergencia de la pubertad despertará los deseos edípicos que habrán de ser reprimidos, pero también por ello serán sentidos de nuevo. La violencia hacia el padre, su deseo de matarlo y agredirlo se desplazará hacia los compañeros de la mina.



Y en la demanda de su madre, que le pide servirla de apoyo para defender al padre, podemos reconocer el deseo incestuoso hacia ella: ser su objeto de deseo y ocupar el lugar del padre.



Deseos que sentidos acaloradamente habrán de ser reprimidos, enfriados digamos de nuevo, en lo más profundo del ser, en su inconsciente.

Periodo de convalecencia

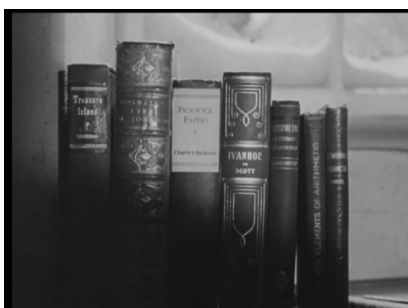
Ambos, madre e hijo caerán a un helado pozo. Del que los sacarán medio muertos de frío.



El cuerpo de Huw, de cintura para abajo, quedará paralizado y el saber de la muerte y la castración se impondrá en su mente.



Los textos que su maestro le facilitará enriquecerán una necesaria convalecencia y le ayudarán a elaborar sus miedos y angustias ante la separación de sus objetos, sus padres y él mismo.



Libido

La parálisis corporal permanecerá hasta la primavera: momento del resurgir de la libido de nuevo.



Pero ya no desde una posición infantil, sino desde otro lugar. Sabe que ha dejado de ser un niño y se siente un hombre.



El deseo de separarse de los padres y la búsqueda de relaciones no incestuosas incitan al adolescente a incorporarse al grupo de iguales, vincularse con nuevos maestros y plantearse la búsqueda de pareja.

Su familia principio y fin

Continuará su tránsito adolescente, con la búsqueda de nuevas identificaciones, como nos enseñan Françoise Doltó y Octave Mannoni. Identificaciones ya iniciadas con sus lecturas y con su maestro, el Sr. Gruffydd.



Otros, ya no sus padres, le ayudarán en este camino necesario para la constitución de su identidad y para encontrar su lugar en esa sociedad en la que creció.



Continuará su formación intelectual, el desarrollo de una moral propia y la voluntad personal de andar el propio camino. Tomará del ámbito social y cultural todo aquello que necesite en el proceso.

Partida de los hermanos

Además de sus maestros y compañeros de colegio, las identificaciones con sus hermanos mayores serán importantes para él. Todos ellos saldrán de casa en el periodo adolescente de Huw.

Angharad, su única hermana, se casará con el hijo del dueño de la mina y se irá a vivir a Ciudad del Cabo.



De donde regresará para vivir en la casa de sus suegros, los Evans, y terminará enferma de amor por el Señor Gruffydd.



Sus hermanos se hicieron mineros igual que el padre. Y todos ellos emigrarán a tierras lejanas.



Ianto Morgan se marchará de su casa por discusiones con su padre a causa de los problemas salariales en la mina donde trabajan, junto a sus tres hermanos -Davy, Owen y Gwilym-, pero volverán. Tiempo después, tras despedirles de la mina se irá con su hermano Davy y terminará asentándose en Canadá.



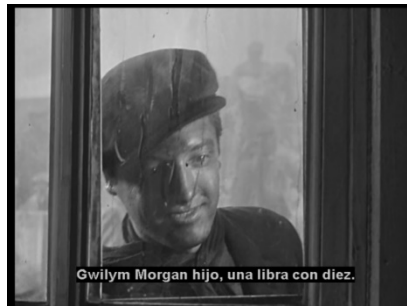
Ivor Morgan, se casará con Browyn, cantará con su coro ante la Reina de Inglaterra y morirá por un accidente en la mina. Tendrá un hijo con Browyn, a quien no conocerá.



Davy Morgan saldrá, como sus hermanos, para volver, hasta que al ser despedido de la mina se irá con Ianto, para finalmente afianzarse en Nueva Zelanda.



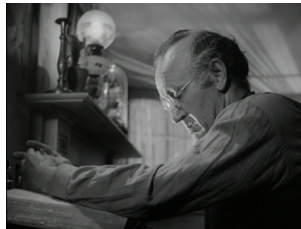
Owen Morgan, tras regresar a su casa, por la discusión con su padre, se irá a América al no encontrar trabajo en la mina del valle.



Gwilym Morgan, tras volver y no poder trabajar en la mina, se irá con Owen a América.

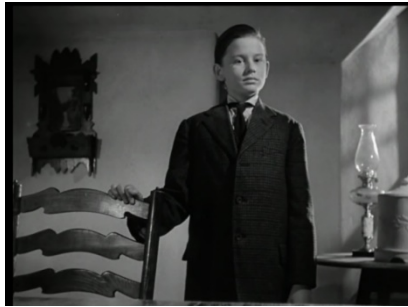


Las partidas de sus hermanos las vivirán sus padres con una profunda tristeza. El padre leerá la Biblia y la madre se quedará triste y dolorida, por la separación de sus hijos.



Duelos

El duelo por lo perdido es otra de las tareas fundamentales y necesarias a realizar en la adolescencia. El adolescente se enfrentará, según M. Aberastury, a la elaboración de tres duelos:



El duelo por el cuerpo infantil le ayudará reconocer su nueva imagen e incorporarla suyo, identificándose con una identidad sexual masculina.



El duelo por su rol e identidad infantil, que le animará a encontrar su lugar en la sociedad, a incorporar sus valores y construir su identidad adulta.



Y el duelo por la infancia y el lugar que ocupó en su familia, le animará a salir de su hogar y le llevará a establecer nuevas relaciones fuera de su familia.

Huw no encontrará dificultades en cuanto a la identidad se refiere, pero sí para salir de su hogar, como lo hicieron sus hermanos.

Como hemos visto, las relaciones que Huw establece a partir de decidir quedarse en la mina y las amistades que pudiera hacer en la escuela y en la mina, serán las mismas que siendo niño.

Además, su lugar en la familia, seguirá siendo el del hijo pequeño que se mantiene junto a sus padres, cuando sus hermanos se han ido. Quizá tratando de mitigar la falta y el dolor que la separación de sus hijos produce en su madre.



Madre: *Ya se nos van dos. Esto es sólo el comienzo. Acabaráis yéndoos todos, uno por uno. Todos vosotros.*

Huw: *Yo nunca te dejaré, mamá.*

Madre: *Huw, si tú me dejas algún día, me arrepentiré de haber tenido hijos.*

La tarea de los padres



Según F. Dolto, para salir del núcleo familiar hay que renunciar al lugar asignado por el discurso de los padres. Dejar de estar, ser, alienado cumpliendo el deseo del Otro.



Para ello, ayuda mucho al adolescente que los padres acepten el duelo de su necesaria separación. Aceptar la necesaria partida de su hijo del hogar, sin ofrecer resistencias.

Siguiendo el análisis realizado por Amaya Ortiz de Zárate en su ponencia del IX Congreso, “Elogio del espacio”, en la constitución psíquica del hijo, le ayuda mucho que la madre sepa de su necesaria partida, de la importancia de su salida del espacio vital del hijo.

Partida



Huw logrará construir una identidad propia, pero la separación de los padres le resultará difícil llevarla a cabo. Estará atado a ese mantón negro como sus pertenencias.

El lugar al que pertenece y que Huw decidió ocupar en su adolescencia y que su madre le asignó, en contra del deseo de su padre, le sujetó durante cuarenta años.



Recuerdo

Al igual que la infancia y la juventud de Huw, el verde valle en el que creció y la sociedad que se constituyó a partir de su riqueza natural se nos mostrará en su plenitud, pero también podremos ver su declive.



Los cambios económicos y laborales del siglo XIX se cebarán con su querido valle. Este rico valle en el que creció y pasó su juventud desaparecerá.



Su deseo no tendrá objetos a quien dirigirse y tendrá que buscarles fuera de su hogar.

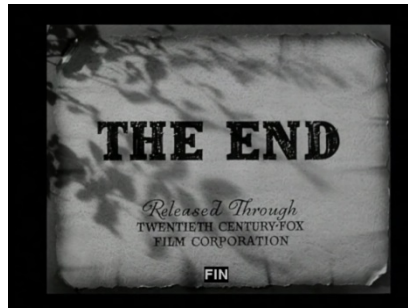


Sólo en ese momento, en el que todos sus objetos valiosos se hayan ido o hayan dejado de existir, podrá Huw salir de su querido valle.



Sólo se llevará con él unas escasas pertenencias relacionadas con la tierra y con los vínculos que dejará atrás. Jamás volverá, aunque siempre los recordará con un profundo afecto.





Referencias bibliográficas

- ABERASTURY, M. y KNOVEL, M. (1972): *Adolescencia normal. Un enfoque psicoanalítico*. Buenos Aires. Paidós.
- BLOS, P. (1981): *La transición adolescente*. Buenos Aires. Amorrortu editores.
- DOLTO, F. (1991): *La causa de los adolescentes*. Barcelona. Seix Barral. S. L.
- FREUD, S. (1998): *Tres ensayos de teoría sexual*. Obras completas. Vol VII. Buenos Aires. Amorrortu.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (2006): *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid. Castilla Ediciones.
- MANNONI, O. y otros autores (1992): *“La crisis de la adolescencia”*. Barcelona Editorial Gedisa.
- ORTIZ DE ZÁRATE, A. (2017): *“Elogio del espacio”*. Actas del IX Congreso Internacional de Trama y Fondo “Qué es el cine”.

Filmografía

- How Green Was My Valley* (Qué verde era mi valle, John Ford) EE.UU. 20Th Century Fox. 1941. (DVD distribuido en España por 20 Th Century Fox Home Entertainment, 1969)

¿ES EL CINE UNA ILUSIÓN?

Begoña Siles Ojeda

Profesora Titular de la Universidad CEU-Cardenal Herrera
besiles@uchceu.es

Salvador Torres Martínez

Redactor de El Mundo Comunidad Valenciana
y Director de MAKMA, revista de artes visuales y cultura contemporánea
salvatm@telefonica.net

Resumen:

Lars von Trier proclama en el manifiesto Dogma la necesidad de hacer un cine que huya de la ilusión cifrada en las acciones superficiales, predecibles, artificiosas, decadentes. Su película *Idioterne* (Los idiotas, 1998) es la única de su filmografía certificada bajo el sello Dogma. Película atravesada por la tensión que provoca la quiebra de esa ilusión en busca de cierta autenticidad. Ilusión de la que huye el grupo de los idiotas que da título al film, por entender que viven en una sociedad hipócrita, mientras aflora esa autenticidad derivada de sacar el idiota que llevan dentro. Autenticidad ligada al desgarrar más radical, que termina por revelar a su vez las contradicciones internas del propio grupo de los idiotas.

Palabras clave: ilusión, autenticidad, instinto, pulsión, deseo

¿Qué es el cine? Esta es la pregunta a la que nos convoca este congreso¹. Para tratar de responderla vamos a seguir los pasos del director Lars von Trier cuando se plantea precisamente qué es el cine a través de su manifiesto Dogma, del que dio cuenta en 1995 en los siguientes términos.

¹ Este texto es fruto de la comunicación pronunciada en el IX Congreso de Análisis Textual Trama & Fondo titulado “¿Qué es el cine?” celebrado los días 18, 19, 20 y 21 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid.

¡Para *Dogma 95* el cine no es ilusión!², dice. ¿En qué consiste esa ilusión de la que Lars von Trier quiere huir? Son varios los adjetivos que vendrían a describirla: decadente, mentirosa, predecible, superficial, artificiosa, emotiva. De hecho, el manifiesto lo explicita así:

«La tarea ‘suprema’ del director de cine decadente es embaucar al público. ¿Es de esto de lo que estamos tan orgullosos? ¿Es esto lo que nos ha aportado un siglo de cine? ¿Ilusiones para mostrar emociones? ¿Un abanico de engaños elegidos por cada cineasta individualmente?»³

Y prosigue:

«Lo predecible (la dramaturgia) se ha convertido en el becerro de oro en torno al que bailamos (...) como nunca había sucedido; la acción superficial y la película superficial están recibiendo todas las alabanzas. El resultado es estéril. Una ilusión de pathos y una ilusión de amor. ¡Para *dogma 95* el cine no es ilusión! *Dogma 95* combate el cine de ilusión con un conjunto de reglas indiscutibles conocido como el voto de castidad».⁴

Frente a la ilusión del cine actual, la no ilusión que Lars von Trier asume como si fuera un combate. Por eso, no es casual que se refiera a ese combate en los siguientes términos:

«Hoy en día una tormenta tecnológica arrecia, y su resultado es la elevación del maquillaje a rango de Dios. (...) Pero cuanto más accesible llega a ser el medio, más importante es la vanguardia. No es accidental que la expresión “vanguardia” tenga connotaciones militares. Disciplina es la respuesta: ¡debemos vestir nuestras películas de uniforme porque las películas personales son decadentes por definición!»⁵

Y para llevar a cabo esa labor pronuncia la siguiente promesa:

«(...) Mi meta absoluta es sacar la verdad de mis personajes [que los firmantes del manifiesto entienden oculta tras el velo de la ilusión] y de mis escenarios. Prometo hacerlo por todos los medios disponibles dentro de mis posibilidades y a costa del buen gusto y de toda consideración estética. Así formulo mi Voto de Castidad.»⁶

² RODRÍGUEZ, H. J. (2003): *Lars von Trier. El cine sin dogma*, Madrid, Ediciones JC, 157-160.

³ *Ibid.*, 158.

⁴ Señalaremos, a modo de resumen, los 10 “votos de castidad”: 1. Los rodajes tienen que llevarse a cabo en decorados naturales. 2. El sonido no se mezclará separadamente de las imágenes o viceversa (no deberá utilizarse música, a menos que ésta sea grabada en el mismo lugar donde se rueda la escena). 3. La cámara debe manejarse a mano o apoyarse en el hombro. 4. La película tiene que ser a color. No se permite el uso de luz especial o artificial. 5. Está prohibido utilizar efectos especiales o filtros de cualquier tipo. 6. La película no puede tener unas acciones superficiales (no puede haber armas ni ocurrirán crímenes en la historia) 7. Las alteraciones de tiempo y de espacio están prohibidas. 8. Las películas de “género” nos son admisibles. 9. El formato debe ser el académico de 35 mm (formato de exhibición). 10. El director no debe aparecer en los créditos. *Ibid.*, 158-159.

⁵ *Ibid.*; 157-158.

⁶ *Ibid.*, 159-160.

Tomaremos la película *Idioterne* (*Los idiotas*, Lars von Trier, 1998) -la única de Lars von Trier precisamente certificada con el título de Dogma- para comprobar qué verdad se manifiesta una vez corrido el velo de la ilusión denunciado por el cineasta danés. Y lo primero con lo que nos encontramos es esto:



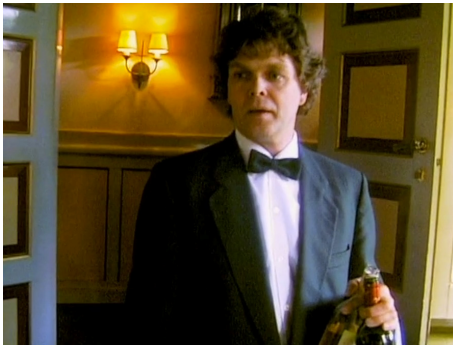
Sobre ese suelo que representa la herencia de la casa familiar y, por tanto, el pasado a preservar, Lars von Trier coloca los títulos de crédito escritos a tiza. Literalmente, atiza todo aquello que tiene que ver con el buen orden burgués. Un orden burgués localizado muy explícitamente en ese suelo de los títulos de crédito asociado a una casa familiar. De hecho, será la casa familiar, más bien las casas familiares, las que vertebran el universo de *Los idiotas*, extensible a esos otros espacios sociales representativos de esa misma sociedad burguesa.



Es por ello, con el objetivo de provocar, que crean el grupo de los idiotas.



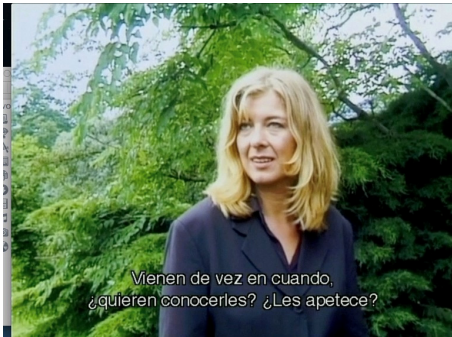
Contra esa sociedad burguesa que se enriquece más y más y no hace más feliz a nadie, es contra la que lanzarán sus dardos provocadores el grupo subversivo de los idiotas.



Lars von Trier para mostrar ese universo burgués objeto de sus aceradas críticas se adentra en un restaurante, una fábrica y un espacio de ocio como la piscina, con el fin de interrumpir y de incomodar ese buen orden habitado por sujetos confortablemente instalados. Y la cámara del director se recrea mostrando los rostros perplejos,

desconcertados, de quienes son objeto de esa provocación, y que ratifica su éxito, la satisfacción del acto subversivo llevado a cabo por el grupo de los idiotas.

Satisfacción sin duda ligada al desenmascaramiento de esa sociedad que consideran hipócrita.



¿Pero no les parece que tan hipócrita es esta pareja que nada quiere saber de los “retrasados mentales” como los propios idiotas que se hacen pasar por tales?

De hecho, es la propia Karen quien se lo pregunta.



No se puede justificar hacer el idiota, pero lo hacen. ¿Por qué?

Esta contradicción nunca resuelta es la que constituye el núcleo de esa verdad que Lars von Trier pretende sacar de sus personajes. Tensión entre la ilusión de la que huyen y la autenticidad que supuestamente afloraría sacando el idiota que llevan dentro.

Freud en su texto precisamente titulado *El porvenir de una ilusión* viene a dar cuenta de esa supuesta autenticidad del sujeto que pretende no estar sujeto a nada.

“Puede creerse en la posibilidad de una nueva regulación de las relaciones humanas, que cegaré las fuentes del descontento ante la cultura, renunciando a la coerción y a la yugulación de los instintos, de manera que los hombres puedan consagrarse, sin ser perturbados por la discordia interior, a la adquisición y al disfrute de los bienes terrenos”⁷.

¿No es esto lo que pretenden los idiotas, crear unas relaciones humanas diferentes a las que constituyen el objeto de su burla? ¿Unas relaciones en las que no se coarten sus instintos, de forma que puedan consagrarse al disfrute de la vida sin ser perturbados por esa otra realidad que les limita?

Y al parecer lo consiguen, a tenor de las numerosas ocasiones en que manifiestan lo felices que son en esa comunidad de idiotas. Felicidad asociada al sentimiento, por paradójico que resulte, de pertenecer a una familia.



Atiendan a ese “sí, maldita sea, eran como una familia”, que reconoce una de las integrantes del grupo. Los idiotas, que huían de esa realidad confortable y, por ello, alejada del placer que supone dejarse llevar sin vergüenza por sus más elementales impulsos, sin tener que dar cuenta de compromiso alguno, resulta que proclaman su felicidad, no sin cierto malestar (¡sí, maldita sea!), al advertir que en el fondo constituían una familia.

Una familia encabezada por Stoffer, ya que a él se debe la creación de la misma. No sólo es el creador de esa comuna, sino que los demás miembros del grupo le otorgan esa potestad.

⁷ FREUD, S. (2001): *El porvenir de una ilusión, Obras Completas. Tomo 8, Madrid, Biblioteca Nueva, 2962.*

Son, por tanto, una familia, en tanto se respetan las normas que impone ese padre. Un padre, conviene precisar, cuya ley en lugar de reprimir, fomenta la ausencia de toda represión. De ahí que sus normas sean muy básicas: que puestos a hacer el idiota, a sacar el idiota que llevan dentro, lo hagan bien, lo lleven al extremo.⁸



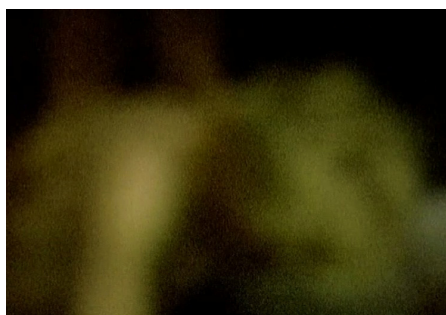
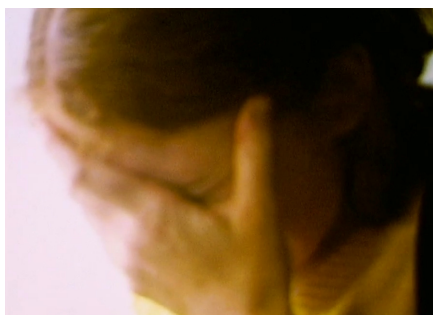
Mientras esa norma básica se respeta, la felicidad reina en esa familia. Una norma, en todo caso, paradójica, pues al tiempo que permite la feliz coincidencia de todos ellos en la repulsa de las convenciones sociales, sirviéndoles de límite cohesionador, exige a su vez la disolución de toda norma que venga a limitar la entrega total a la renuncia de toda coerción.

El manifiesto dogma con el que Lars von Trier pretende desenmascarar el cine ilusión al que combate, se halla atravesado por idéntica deriva. Por un lado, fiel a las diez reglas indiscutibles conocidas como ‘Voto de castidad’, se mueve con su cámara dispuesto a revelar la falsedad de ese universo burgués objeto de su crítica mordaz. La provocación de los idiotas, su burla, pone en evidencia a cuantos conforman esa sociedad que consideran hipócrita. Y la cámara, fiel a los dictados de ese discurso crítico, se encarga de subrayarlo.

Sin embargo, esa transparencia y adecuación al dogma, puesta de manifiesto con la cámara al hombro, siempre inestable, como inestables son los propios personajes, se quiebra de pronto en aquellos momentos en que la burla desaparece, emergiendo en su lugar una angustia insoportable. Angustia que la propia cámara acusa desenfoándose⁹, como se desenfoca, se perturba, deliran, no todos, sino dos de los personajes más agónicos: Stoffer y Karen.

⁸ “Aquellos señoritos que ensayaban sus gestos revolucionarios en los salones más distinguidos y que proclamaban su desprecio de toda moral y la soberanía airada de su voluntad destructiva y revolucionaria, lo hacían, después de todo, porque necesitaban, para contener la desazón que les habitaba y que hacía eco del malestar de su tiempo, de una moral inapelable”, como apunta Jesús González Requena (2008) en *Amor loco en el jardín. La diosa que habita el cine de Luis Buñuel, Madrid, Abada, 74.*

⁹ Desenfocándose hasta el extremo de revelar el grano, la materia, el punctum de la imagen, tal y como lo entiende Roland Barthes (1989) en *La cámara lúcida, Barcelona, Paidós, 46.*



Conviene, llegados a este punto, precisar la diferencia que igualmente existe entre Stoffer y Karen, con respecto a los otros miembros de la comuna de los idiotas. Diferencia nuevamente asociada a la provocación, toda ella sometida al rigor de las normas que impone Stoffer, pero, en todo caso, circunscrita a esa ideología anti clase media que pregona Axel, al tiempo que igualmente vinculada con la repentina manifestación de una verdad dolorosa que nada sabe de dogmas, ni de ideologías¹⁰.

De hecho, resulta especialmente sintomático que sean precisamente Stoffer y Karen los únicos que no aparecen en las entrevistas que el propio Lars von Trier, como entrevistador implícito en la película, realiza a los miembros de la comuna una vez pasado el tiempo. Todos, menos ellos dos, hablan de esa experiencia como un juego que no fueron capaces de llevar hasta el final propuesto por Stoffer. Quizás, como lamenta el propio Stoffer, porque cuando las cosas se ponen difíciles se bajan del tren.

Porque es eso, no bajarse del tren, llegar hasta el final del trayecto por doloroso que sea, lo que está en juego, verdaderamente en juego, en *Los idiotas*. El orden burgués que incomoda se caracteriza por esa ilusión de la dramaturgia predecible, de la acción superficial, de *la elevación del maquillaje a rango de Dios*. Quitarle el maquillaje, destapar su falsedad, es lo que se proponen los idiotas. Pero, a su vez, en tanto Stoffer descubre que ellos se están convirtiendo en una familia feliz, ilusoria, propone para evitar un acomodamiento similar al que es objeto de sus burlas, tocar el hueso de una verdad auténtica. Una verdad sin duda dolorosa, por cuanto penetra y rasga ese velo de la ilusión que los anestesia.

¹⁰ “La ideología es una función del lenguaje que hace factible el vivir alienados en una pseudo-realidad mucho más manejable y reconfortante que la realidad condicionada por lo real en sí”, según Luis Martín Arias (2016) en *Contrapolítica. Manual de Resistencia*, Valladolid, Castilla Ediciones, 23.



Dolor al que tan solo están dispuestos a llegar Stoffer y Karen. Dolor asociado al universo familiar de ambos, como a continuación veremos, y del que huyen todos los demás. De ahí que todos los demás, en la medida en que de ese dolor no quieren saber nada, sean los únicos que podrán contar lo que pasó, una vez instalados de nuevo en ese orden burgués que tanto criticaron.

El dolor y la angustia de Stoffer se manifiestan de una forma muy explícita en el momento en que un funcionario municipal le propone trasladar su supuesta residencia para retrasados a otro distrito. Propuesta asociada al pago bajo cuerda de una subvención.



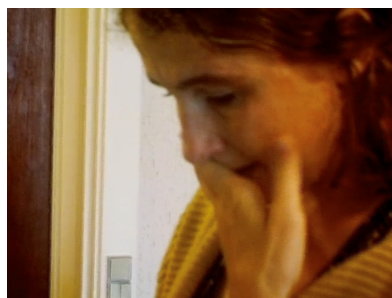
El representante de la ley se burla de ella. Lo mismo que Stoffer se burla del orden burgués. De manera que, al verse reflejado en esa ley tramposa, al sentir con crudeza que no hay ley que valga, a Stoffer se le desata la pulsión más extrema, hasta el punto de que necesita ser atado. Si no hay ley, ya no puede burlarse de ella. Y, sin ley, aflora la única verdad posible en este universo privado de toda sujeción: la de la angustia.



Curiosa paradoja. Stoffer se queja por un lado del fascismo del distrito de Solle-rod, pero por otro lamenta que nadie sepa hacer un nudo. La relación entre lo supues- tamente fuerte, impositivo y violento, y lo débil, carente de la suficiente energía, pare- ce evidente. De hecho, ese supuesto fascista, representante del igualmente fascista distrito de Solle-rod, resulta que huye. Y huye porque su ley, esa de la que le hemos visto a él mismo burlarse, nada puede hacer ante la violencia desatada de Stoffer, él sí comportándose como el fascista al que ninguna ley somete.

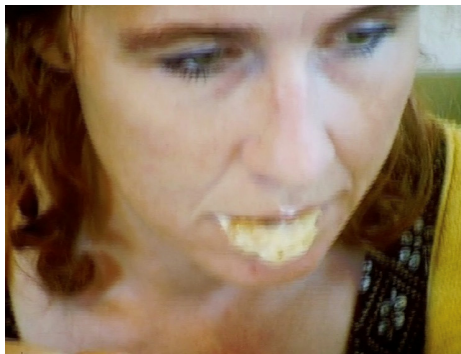
¿No ven en ese desgarrar la manifestación de aquello que la leno ha podido anu- dar y que Stoffer reclama? Lo reclama (“¿pero es tan difícil?”), al tiempo que se sub- raya su imposibilidad al no existir una ley, por convencional y tramposa, que pueda hacerse cargo de la única verdad que constituye la demanda de Stoffer: romper con toda ilusión, por mentirosa, para abrazar esa otra libre de toda atadura. Un goce, más allá del placer idiota, ligado paradójicamente a la más extrema angustia.

La extrema angustia que, precisamente, habita en Karen.



El dolor que invade a Karen por la muerte de su hijo, es la que le lleva a identificarse con esa comunidad de idiotas. Si dice ser tan feliz allí es porque logra vivir de espaldas a ese suceso tan traumático. De manera que cuando Stoffer, habitado por esa misma angustia, exija dar un paso más, salir del universo ilusorio en el que a su vez se han instalado, y tocar el dolor asociado a la auténtica verdad, sólo Karen será capaz de cumplir con su demanda, para demostrar que “ha merecido la pena”, que no es una mentira, una ilusión, como piensa Stoffer.

Para ello, tendrá que hacer el idiota en el seno de su propia familia. Es decir, burlarse, reírse, poner en cuestión ese orden familiar en esos precisos instantes abatido por la muerte del hijo. De manera que, con su burla, no sólo accede a ejecutar el mandamiento, sin duda doloroso, establecido por Stoffer como muestra de autenticidad, sino que se adentra, se abisma en él.



Ya lo han visto: en esa gélida y silenciosa reunión familiar, Karen lleva a cabo la representación de su idiota interior: regurgita en la boca el pastel que está comiendo. Una acción primaria que tiene sin duda que ver con esa etapa primigenia de aprendizaje de la cultura. Con ese gesto Karen subraya su imposible inserción en ese orden cultural que regula la conducta instintiva.

Al regurgitar la comida¹¹, no sólo se humilla Karen, sino que con ello se inscribe la presencia de lo abyecto.¹² Abyección que supone el desvanecimiento de todo sentido y, con él, la constatación de la angustia y el dolor como única verdad posible.

Karen, llegando tan lejos como propone Stoffer, acaba alejándose de la realidad tanto como él, ambos unidos por una pulsión que nada quiere saber de la represión. Si el resto de la comunidad de los idiotas termina abandonando el grupo es por que, aun burlándose del orden burgués, siempre se lo ha tomado como un simple juego. Y por

¹¹ De hecho, Lars von Trier, a lo largo de toda la película, no hace más que mostrar la comida en su fase más temprana, diríase que previa a su definitiva inclusión en la cultura.comida, por tanto, que viene a subrayar el derrumbamiento de las leyes, de las normas sociales y morales.

¹² Como bien apunta Julia Kristeva (1988), lo abyecto se halla ligado con “la degradación absoluta por haber rechazado [todo] límite”, en *Poderes de la perversión, México, Siglo XXI*, 28.

que esa familia feliz carecía, después de todo, del más mínimo compromiso entre sus miembros, más allá de la nada comprometida liberación de los instintos.

Un juego, una mentira, una ilusión, en la que no cabe, por tanto, esa verdad punzante que tanto desestabiliza a Karen y Stoffer, y de la que la cámara de Lars von Trier se hace cargo con ese grano y ese desenfoque de la visión. Stoffer, puesto que en esa casa familiar no ve otra cosa que la mascarada del orden burgués, lo atiza en busca de una verdad que, sin anclaje alguno, deriva en intensa angustia. Angustia focalizada por el vértigo que, después de todo, le provoca la ausencia de una palabra comprometida con valores ajenos a la más estricta funcionalidad¹³. Su casa familiar carece del carácter simbólico que hubiera podido contener su desazón, en tanto se halla reducida a objeto de compraventa.

Sin embargo, el propio Stoffer, cuando se le pide una justificación a esa conducta igualmente tramposa de hacerse el idiota cuando no lo es, tampoco tiene esa palabra que demanda en los otros. De manera que el desgarró, ante la falta de toda contención, se convierte en la única salida.

Como injustificable resulta la ausencia de Karen en el funeral de su hijo. Por eso busca esa justificación en la comunidad de los idiotas: saber por qué hacen lo que hacen, al igual que ella está burlando, evadiendo, su responsabilidad materna. Pero no hay justificación alguna, es decir, no hay palabra que pueda hacerse cargo del dolor de Karen. Y no la hay, porque Stoffer, que es a quien todos se la piden, reconoce no tenerla.

Recapitemos para ir acabando. *Los idiotas* de Lars von Trier se mueven entre la ilusión y el dolor. La ilusión que, al hacer el idiota, les permite vivir al margen de la sociedad de la que se burlan. Incluso formando una familia alternativa que, en lugar de reprimir los instintos, los estimula. Y el dolor que, una vez desenmascarada la ilusión como espacio sin palabras que puedan hacerse cargo de la desazón que provoca tanto malestar, comparece como experiencia del vacío al que se llega por la ausencia de toda contención.

La verdad que Lars von Trier extrae de sus personajes es aquella que, una vez deconstruida la ilusión, emerge como goce imposible de colmar. Un goce sin duda doloroso que deja a Stoffer y a Karen fuera de la realidad, como lo prueba el hecho de que sean los únicos que jamás aparecerán en las entrevistas al resto de los idiotas. Estos sí, mal que bien, sujetos a esa realidad a la que vuelven tras burlarse de ella durante un tiempo en la comuna.

¹³ “La realidad de la Modernidad –como por lo demás cualquier otra- se configuró a través de sus textos: textos funcionales, racionales, como eran los textos de la ciencia, de la tecnología, del capital y del mercado. Y también, textos imaginarios: como los que habrían de configurar el paisaje de la publicidad contemporánea. En todos ellos, reinaba –y reina todavía- la economía del placer, en una desmesurada inflación narcisista. Eran por eso, en cualquier caso, textos que se configuraban dando la espalda a lo real”, en Jesús González Requena, (2002) “El horror y la psicosis en la teoría del texto”, *Arte y psicosis. Trama y Fondo*, 13, 9-31.



De la ilusión, pues, al dolor. De la provocación al desgarró. De la risa burlona al llanto más amargo. He ahí los dos polos entre los que se mueven los idiotas de Lars von Trier.

Referencias bibliográficas

- BARTHES, R. (1989): *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós.
- FREUD, S. (2001): *El porvenir de una ilusión*, *Obras Completas. Tomo 8*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (2002): “El horror y la psicosis en la teoría del texto”, *Arte y psicosis. Trama y Fondo*, 13, Madrid, 9-31.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (2008): *Amor loco en el jardín. La diosa que habita el cine de Luis Buñuel*, Madrid, Abada.
- KRISTEVA, J. (1988): *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI.
- MARTÍN ARIAS, L. (2016): Contrapolítica. Manual de Resistencia, Valladolid, Castilla Ediciones.
- NAVARRO, A. J., (2002): “Los idiotas, La revolución frustrada”, *Nosferatu, Revista de cine*, 39, San Sebastián, 64-72.
- RODRÍGUEZ, H. J. (2003): *Lars von Trier. El cine sin dogma*, Madrid, Ediciones JC.
- STEVENSON, J. (2005): *Lars von Trier. Barcelona. Paidós.*

CINE Y POESÍA: ¿RELACIONES OBVIAS? UNA EXPLORACIÓN POR ESAS INTERTEXTUALIDADES RECURRENTE EN LA CINEMATOGRAFÍA MUNDIAL Y VENEZOLANA

Alfredo Tamayo Álvarez

Universidad Bolivariana de Venezuela
Universidad Central de Venezuela
tamayo.a@gmail.com
ajtamayo@ubv.edu.ve

Resumen:

Desde que el cine irrumpió en la sociedad y las artes como nuevo medio y aparato de comunicación y expresión abrió la discusión teórica sobre su ontología y su lenguaje. Discusión periódicamente recurrente en diversos momentos en la historia de las distintas cinematografías nacionales en la medida en que las comunidades académicas vuelcan sus miradas sobre lo audiovisual. Desde siempre teóricos y académicos se han planteado reflexiones sobre la “naturaleza o posibilidad poética” de la imagen en movimiento del cine, revisión que lleva también a identificar esas expresiones y representaciones en la historia del cine mundial y venezolano. Este ensayo busca reflexionar en las intertextualidades del cine y la poesía desde determinados momentos. En el actual cambio epocal en que gracias a las nuevas tecnologías digitales la producción cinematográfica ha crecido a nivel mundial con mayores y mejores posibilidades de difusión y de narración en distintos soportes y pantallas, ¿se revitaliza *el cine de prosa y el cine de poesía* en una era del *postcine*?

Palabras Clave: Cine, Poesía, Intertextualidad, Postcine, Historia.

Desde que el cine irrumpió en la sociedad y en las artes como nuevo medio y aparato de comunicación y expresión, estimuló la discusión teórica sobre su ontología y su lenguaje. Discusión que ha sido periódicamente recurrente en diversos momentos en la historia de las distintas cinematografías nacionales y también en la medida en que las comunidades académicas han volcado sus miradas sobre lo audiovisual.

Los grandes giros tecnológicos que el cine ha experimentado en sus 122 años han provocado esas discusiones porque sin duda alguna su influencia en otras áreas artísticas o del saber y en la sociedad en general es expansiva. Podríamos distinguir cuatro momentos claves de esos grandes giros y su repercusión en la sociedad como en sus relaciones en el ecosistema de medios.

El primer momento, del llamado cine mudo en blanco y negro, fue el de sus incipientes balbuceos, el de espectáculo popular de feria, pero donde empieza a gestar su lenguaje y a labrar su propia autonomía artística, estética, narrativa e industrial con respecto a las demás artes de las cuales sin duda hereda algunos códigos de expresión. Literatura, teatro, pintura, escultura, música, danza y arquitectura surten y aportan fundamentos al nuevo lenguaje. El segundo momento es el paso al cine sonoro que tuvo una repercusión a lo interno de su naciente industria, así como la coincidencia con la era de la radio. Luego de la Segunda Guerra Mundial podemos hablar de un tercer momento también coincidencial con la irrupción de la televisión, donde el cine ya aventurándose en lo técnico al uso del color y en lo temático a narrar y mostrar historias inéditas que desafían cualquier censura. El cuarto momento es el que está signado por la revolución electrónica-digital, que con la aparición de nuevos, pequeños y móviles dispositivos de grabación y autoedición han potenciado no sólo una industria del audiovisual, sino también su convergencia transmediática en la nueva era de Internet y las redes sociales lo que presupone nuevas reubicaciones y reconfiguraciones no sólo a nivel tecnológico, sino también narrativo, estético y sociocultural como nunca antes en la historia de la comunicación.

Esas nuevas reubicaciones y reconfiguraciones tienen un impacto tanto económico como emocional, al decir del cineasta brasileño Orlando Senna:

«La economía más fuerte del siglo XXI, el principal motor económico, industrial y comercial del siglo XXI, la fuente que va a generar más empleos, más circulación de venta, más vinculación a las economías nacionales, será la comunicación audiovisual [...] Estamos en un momento de tránsito, en un ritual de pasaje de lo que se llama economía pesada, la economía de las chimeneas y las fábricas, hacia la economía de las ideas, del conocimiento, hacia un modelo en que la poesía tendrá la misma frecuencia que el conocimiento técnico» (Senna 2007)

Hoy otra vez esas discusiones adquieren relieve ante la eclosión de lo audiovisual en nuestras vidas. El cine es todo un universo de relatos ficticios o reales. Las historias, cuentos y relatos siempre han sido cautivantes para la humanidad. Y lo seguirán siendo. Pagamos por que nos mientan y nos emocionen con esas mentiras. ¿El espectador del cine de terror busca *inconscientemente* exorcizar sus miedos? Es capaz de pasar dos horas de su tiempo para que lo asusten. Tanto ocurre con el espectador de comedias: busca reírse, persigue el humor o la comicidad que detonen emociones que lo lleven de la risa a la carcajada.

La expansión y circulación de los discursos cinematográficos en el siglo XXI no sólo han desencadenado miles de relatos y narrativas objetos de análisis narratológi-

cos, semióticos, discursivos. También se han convertido en una herramienta de investigación científica, social, cultural, humanística y filosófica. El cine se ha hecho un campo de convergencia y encuentro interdisciplinario: desde la antropología, la sociología, la psicología, la lingüística, la historia, la economía, la política, la ecología, la ingeniería... Hoy tiene un estatuto no sólo artístico, sino científico-tecnológico, industrial-económico y por supuesto sociocultural también.

Durante más de 122 años, las prácticas del hecho cinematográfico han tejido alrededor de sí, una diversidad de corrientes teóricas que han sido herramientas epistemológicas para entender el cine como fenómeno y como medio que ha establecido vinculaciones sociales, culturales, económicas, industriales, tecnológicas y estéticas con el mundo. Las teorías del cine son tan diversas y dedicadas a cada una de las facetas del cine. Miguel Fernández Labayen, profesor de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona, las clasifica siguiendo los parámetros de las teorías de la comunicación y el esquema de Laswell: emisor-mensaje (canal)-receptor. Por lo que hay teorías que se centran en el enunciado o instancia de la producción como las teorías realistas de la postguerra, el cine de autor y el tercer cine; otras en el mensaje y canal como el formalismo ruso, la semiótica, la lingüística estructural y la posterior reforma posestructuralista, y un tercer grupo que se centra en los procesos de los espectadores o receptores como el multiculturalismo, el feminismo y la teoría *queer*. Alejandro Montiel, profesor de Historia del Cine en la Universidad Politécnica de Valencia, España, por su parte, las clasifica cronológicamente, de acuerdo a su aparición en la historia desde el aporte de los primeros periodistas que fungieron de críticos (o protocríticos), de cine, pasando por las propuestas de los padres fundadores o teóricos clásicos como André Bazin, Edgar Morin, Siegfried Kracauer, Jean Mitry y Christian Metz hasta las nuevas corrientes como la narratología, el psicoanálisis y la estética de la recepción.

Las teorías sobre la textualidad (o las del canal y el mensaje) en el cine abrieron las indagaciones con la herencia narrativa y expresiva de (y con) la literatura. Pero también así, la influencia del cine ya consolidado como lenguaje en la literatura y las otras artes.

Las inevitables intertextualidades se hacen presentes en el cine. André Bazin citado por Jorge Urrutia Gómez (S/F) sostenía la configuración de un “cine impuro”, para este autor el cine no es una materia autónoma, un elemento aislado, es más bien un estado estético de la materia

Imagen y palabra: la tierra y el cielo, agua y vapor

Desde teóricos como Roland Barthes, Roman Gubern, André Bazin, Béla Balázs, Edgar Morin, Siegfried Kracauer, Jean Mitry, Metz, entre otros, hasta los propios cineastas como Luis Buñuel, Serguei Eisenstein, Pier Paolo Pasolini, Jean Epstein y Erich Rohmer, se han planteado reflexiones sobre la “naturaleza o posibilidad poéti-

ca” de la imagen en movimiento que ofrece el cine. En nuestras cercanías, Margot Benacerraf no dudó entonces, de endilgar a su obra póstuma *Araya (Venezuela: 1959)* de *film poema* lo que lleva necesariamente a indagar en las construcciones discursivas cinematográficas y sus intertextualidades proponiendo un documental emblemático a la cinematografía venezolana.

La poesía y lo poético hoy adquiere unas amplitudes y extensiones que trascienden la palabra escrita en la hoja (o en las pantallas del ordenador, tabla o teléfono móvil o celular). Trascienden los recitales, libros, talleres y bibliotecas,

Al preguntarle al poema por el ser de la poesía, ¿no confundimos arbitrariamente poesía y poema? Ya Aristóteles decía que «nada hay de común, excepto la métrica, entre Hornero y Empédocles; y por esto con justicia se llama poeta al primero y fisiólogo al segundo». Y así es: no todo poema —o para ser exactos: no toda obra construida bajo las leyes del metro— contiene poesía. Pero esas obras métricas ¿Son verdaderos poemas o artefactos artísticos, didácticos o retóricos? Un soneto no es un poema, sino una forma literaria excepto cuando ese mecanismo retórico —estrofas, metros y rimas— ha sido tocado por la poesía. Hay máquinas de rimar, pero no de poetizar. Por otra parte, hay poesía sin poemas; paisajes, personas y hechos suelen ser poéticos: son poesía sin ser poemas. Pues bien, cuando la poesía se da como una condensación del azar o es una cristalización de poderes y circunstancias ajenos a la voluntad creadora del poeta, nos enfrentamos a lo poético. (Paz, O. 1967)

Contemporáneamente, la amplitud semántica que hoy recubre lo poético o a la poesía replantea nuevamente la discusión junto a las nuevas necesidades de reorganizar los estudios de cine en un nuevo mundo globalizado donde lo tecnológico reconfigura saberes en unas dinámicas muchas veces transnacionales y multiculturales. Estudiar el cine en el marco de las posibilidades de las nuevas tecnologías que ha permitido germinar una nueva diversidad de miradas que van desde las de las mismas industrias audiovisuales o de contenidos hasta las alternativas, comunitarias y experimentales de los video-poemas.

Si bien, el nacimiento del cine implicó que éste buscara una expresión con los recursos existentes que emanaban de las demás artes como con el tiempo y su posterior desarrollo técnico- industrial alcanzaría a crear su propio lenguaje, sus propias textualidades. Esto lleva a no pocas reflexiones teóricas sobre su ontología, la naturaleza de su lenguaje y las intertextualidades con la poesía desde su condición de ser esencialmente un arte narrativo y descriptivo. David Griffith tuvo que rodar aproximadamente 400 filmes para lograr consolidar un lenguaje y Serguei Eisenstein complementó con sus teorías del montaje la construcción de ese lenguaje.

Ambos cineastas evidencian la influencia de la poesía en sus propuestas de sistematización del lenguaje cinematográfico. Podemos, entonces, afirmar que el nacimiento del cine tuvo la asistencia de la poesía, como inspiración, adaptación, legado de un ritmo, un tiempo. Sugerencia, emoción en estado puro. Misterio.

Griffith, utilizaría versos de Walt Whitman como *leit-motiv* en *Intolerancia* (1916), considerada la gran obra de este cineasta, que relataba 4 historias paralelas

sobre “*La lucha del amor a través de los tiempos*” como rezaría su subtítulo a través de la Caída de Babilonia, la pasión de Jesús de Nazareth, la matanza de la noche de San Bartolomé entre católicos y protestantes y un drama del juicio a una joven madre. *Intolerancia* será considerada como “un colosal alegato pacifista y social y el primer filme a-cronológico. La obra que influenció al cine y a la literatura, demandó la contratación de 16.000 extras.” (Velleggia, S. 2013: 101). Aunque industrialmente esta película significó un fracaso económico, artísticamente su repercusión era de esperarse de quien había ensayado y experimentado mucho en el contexto de las innovaciones técnicas y artísticas. Es la época del nacimiento del cine como industria cuando se fundan los grandes estudios de Hollywood, surge la contratación de grandes redes de exhibidores dentro y fuera de los Estados Unidos más la contratación de actrices y actores de fama creciente, por ello a investigadora Susana Velleggia señala que

Estas innovaciones en el plano industrial requerían una sistematización del lenguaje, que diera al cine su autonomía como campo de expresión artística. Fue el autodidacta David Wark Griffith quien cumplió esta misión. Contratado por la Biograph, en 1908, se abocó a sistematizar los códigos del lenguaje, dispersos o apenas esbozados en las obras pioneras de las distintas cinematografías y a inventar otros. Desde aquel año hasta 1912, filmó 400 películas para el trust de Edison, con las cuales fue experimentando y depurando los hallazgos que luego aplicaría a sus dos obras maestras. Entre ellos el primer plano con intención dramática y su edición con planos más amplios, las panorámicas y movimientos de cámara que descubren datos complementarios a los inicialmente aportados por la toma, el flash-back, las acciones paralelas al estilo de la narrativa de Dickens, el salvamento de último minuto y el suspense creado por un montaje paralelo de ritmo creciente. (Velleggia, S. 2013: 100).

Esos códigos dispersos y esbozados en los primeros filmes de otras cinematografías con los que experimenta Griffith crearán la ruptura del cine con la idea de que era un mero registro del teatro para así buscar su autonomía.

Habrà, pues que romper con el espacio limitado de la escena teatral, gracias al cine italiano de Guazzoni (*Quo Vadis?*, 1912) y Patrone (*Cabiria* 1914); buscar que la imagen cinematográfica signifique por sí, gracias a la composición adecuada de su superficie (a la manera del primer cine danés: *El abismo* de Urban Gad, o *Los cuatro diablos* de Robert Dinesen); descubrir la profundidad de campo (*Ubaldo del Colle: El mecánico*, 1910); sustituir el decorado referencialista por uno imaginario y expresionista (Paul Wegener: *El golem*, primera versión, 1912) y, por último, inventar el montaje, con su capacidad de ruptura y creación espacial y temporal (Griffith: *La conciencia vengadora*, 1913, y *El nacimiento de una nación*, 1914). (Urrutia Gómez, J. (S/D): 4)

Aunque para este período el aporte de los soviéticos no está aún elaborado, pues Rusia se encuentra en plena efervescencia pre-revolucionaria, cuando ya se consolida su industria cinematográfica luego de 1917, las teorías del formalismo ruso en las voces de Serguei Mijailovich Eisenstein, Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin ofrecerán un aporte teórico fundamental. El movimiento formalista, que se desarrolla entre 1915

y 1930 vinculado al Círculo Lingüístico de Moscú y a la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético, expone las teorías de cómo se estructura o se articula un filme para contar ciertos hechos y transmitir emociones a partir de los distintos componentes presentes en una película como el sonido, el montaje y la puesta escena.

El gran aporte de los soviéticos será la denominada teoría del montaje. En el montaje más que en los planos, es donde se crea el significado último de lo que se ve en la pantalla, ya que éste provee ritmo, armonía, yuxtaposiciones de imágenes y conceptos que crean sentidos.

Pero, será Serguei M. Eisenstein quien amplió una serie de investigaciones que rozan la erudición. Su intencionalidad fue fundamentar un piso teórico para el específico lenguaje cinematográfico y su materialización por medio del montaje. Para ello se valió desde el análisis de las obras del Renacimiento hasta exploraciones entorno a la poesía japonesa con los Hayku de Basho. Para Eisenstein los lenguajes tienen un origen común en la metáfora, el símil y el tropo. Éstos están muy unidos a las primeras y primitivas producciones e intenciones de crear sentido, de transmitir significado con la palabra y sus fonemas o sonidos.

¿En los orígenes de cualquier lenguaje se halla necesariamente la invención, la imaginación que puede sugerir un tropo, un símil, una metáfora? ¿La sugerencia de imágenes es indisoluble de la creación de la palabra? Las palabras necesariamente fecundarán imágenes:

En cuanto a los aspectos estrictamente formales, no olvidemos que, desde los comienzos del cine, hubo vínculos estrechos con la poesía. Recordemos que Eisenstein se convirtió en el descubridor de “los procesos poético-cinematográficos”, a través de Leonardo (Cómo representar una batalla), o de la lectura del poema Marina de Rimbaud, cuya disposición tipográfica resaltaría, en su opinión, “la alternancia de dos acciones paralelas”. También encontramos la influencia de ciertos haikús, como los del poeta japonés Basho, que le permitieron al director y teórico ruso trasladar su procedimiento al principio del “montaje de atracciones”, definido por éste como el choque entre dos imágenes o elementos, cuyo resultado no es la suma o la yuxtaposición, sino el producto generador de una nueva idea en la mente del espectador. (Freire, H. 2010: 4)

Sus investigaciones dieron cuerpo teórico a esa imbricación, especialmente en la concepción del montaje cinematográfico, cual laboratorio, empieza a concebir y estructurar su específica *gramaticalidad* en su Teoría del Montaje ya que para él el cine era una suerte de síntesis de las demás artes, de un compendio que expresivamente sería plural y diverso.

Si bien en la historia de las teorías del cine, la pregunta de la herencia que debió tener el discurso cinematográfico de otros discursos predecesores se replanteó cada cierto tiempo, hoy con la expansividad de lo audiovisual la pregunta sería como el discurso cinematográfico permea, influye o “*salpica*” otros discursos.

En una época como la actual en que gracias a las nuevas tecnologías digitales la producción audiovisual cinematográfica ha crecido a nivel mundial con mayores y

mejores posibilidades de difusión y de narración en distintos soportes y pantallas, se revitaliza el cine de prosa y el cine de poesía aludiendo aquella polémica suscitada entre Pier Paolo Pasolini y Erich Romer.

“En mucho cine de prosa hay poesía. Y en mucho cine de poesía hay prosa. No puede confundirse el uso de recursos poéticos con la poesía, porque rasgos poéticos puede haberlos en un texto no construido poéticamente. Lo que habitualmente llamamos cine poético, no es cine de vanguardia, o de ruptura, o cine underground, [...] entendemos que la poesía es un modo de descubrir la realidad y de reelaborar el texto en el que lo primordial es la mirada y no lo mirado, entonces podremos considerar la existencia posible de un cine poético” (Urrutia Gómez: S/F)

De seguro en el panorama cinematográfico de las últimas décadas podremos profundizar y tener todo un abanico de tendencias, miradas y tratamientos de un cine poético. Pero bien también nos asaltan en esas pesquisas otras inquietudes y preguntas de no muy rápidas ni fáciles respuestas.

En el nuevo ecosistema digital de hibridaciones y reconfiguraciones mediáticas, por ejemplo, ¿Hay la reconfiguración de un postcine donde representación y simulación convergen en aras de la posibilidad de la realidad virtual o desde cuáles estrategias discursivas el cine se está valiendo para distinguirse en esta etapa digital? ¿Cómo se revitaliza con los intercambios intertextuales de esta era? Sin duda que hay un cine poético cada vez más vital e que el tiempo y espacio de los relatos se abren a nuevas exploraciones. Desde *El lado oscuro del corazón* (Eliseo Subiela) Argentina, 1992 hasta hoy mucho se ha filmado, se ha rodado cinematográficamente hablando, y en la etapa digital del cinematógrafo se intuye que lo tecnológico también modificó lo narrativo, lo temático y por lo tanto lo poético.

Referencias bibliográficas

- AZUAGA, R. (2005): “Análisis fílmico y cinematográfico: los temas presentes en tres largometrajes de ficción venezolanos” *Diversidad en los Estudios Cinematográficos*. Caracas, Fondo Editorial de Humanidades y Educación-Universidad Central de Venezuela.
- BUÑUEL, L. (S/F): *El Cine, instrumento de poesía*. [Documento en línea] Disponible en: www.contranatura.org/articulos/Filmes/Bunuel-Poesia.htm (Consulta: 2017, mayo 2).
- CENTRO NACIONAL AUTÓNOMO DE CINEMATOGRAFÍA (Página Web en línea) Disponible: <http://www.cnac.gob.ve>
- COMPANY, J. M. (1987): *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*. Madrid. Cátedra.
- FERNÁNDEZ LABAYEN, M. (2008): *Pensar el cine. Un repaso histórico a las teorías cinematográficas*. [Documento en línea] http://www.portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?id=39 (Consulta: mayo 2017)
- FREIRE, H. (2007): *Espacios Poéticos en el cine* [Documento en línea] Disponible en: <https://www.topia.com.ar/articulos/espacios-poeticos-cine>
- FORNET, A. (2007): *Las trampas del oficio. Apuntes sobre cine y sociedad*. La Habana. Editorial José Martí.

- FUNDACIÓN CINEMATECA NACIONAL, DIRECCIÓN DE PROGRAMACIÓN. (Mayo 2014): *Programación Cinemateca Nacional No. 272. (Revista) Caracas: Autor.*
- FUNDACIÓN CINEMATECA NACIONAL, Dirección de Programación. (Junio 2015) *Programación Cinemateca Nacional No. 285. (Revista) Caracas: Autor.*
- MICCICHE, L. (1995): “*Teorías y Poéticas del Nuevo Cine*”, *Historia General del Cine, IX. Madrid. Cátedra.*
- MINISTERIO DEL POPULAR PARA LA CULTURA (2012): (*Página Web en línea*) Disponible: http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/index.php?option=com_content&task=view&id=9846&Itemid=45 (Consulta: 2012, mayo 2).
- MONTIEL, A. (1999): *Teorías del cine. El reino de las sombras. España. Editorial Montesinos.*
- MORIN, E. (1972): *El cine o el hombre imaginario. Barcelona. Seix Barral.*
- PAZ, O. (1967): *El arco y la lira. [Documento en línea] Disponible en: www.ecfrasis.org/wp-content/uploads/2014/06/Octavio-Paz-El-arco-y-la-lira.pdf*
- SENNA, O. (2007): *Lenguaje y Cultura Audiovisual en el Siglo XXI [Documento en línea] Disponible en: https://sergiotrabucco.wordpress.com/2007/08/07/lenguaje-y-cultura-audiovisual-en-el-siglo-xxi-orlando-senna/*
- URRUTIA GÓMEZ, J. (S/F): *Cine y poesía [Documento en línea] Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1281072.pdf*
- VELLEGGIA, S. (2013): “*El Neorrealismo y la lucha por la descolonización de los imaginarios*” *La Descolonización de la Mirada. Una introducción a la antropología visual, Caracas. Colección Barravento. Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.*

MITO Y GENEALOGÍA: EL VUELO DE ÍCARO EN LAS OBRAS DE HONORÉ DE BALZAC, ANDRÉ BAZIN Y JACQUES RIVETTE

Zahra Tavassoli Zea

University of Kent
Z.Tavassoli-Zea@kent.ac.uk

En un programa francés de televisión de arte y cultura difundido en 1967, François Truffaut explica que las obras las más importantes de un cineasta son las que se realizan antes de los treinta y cinco años, porque esas son las películas que mantienen toda la fuerza y espontaneidad de la juventud, mientras que las que se dirigen a partir de los cuarenta y cinco suelen ser más conservadoras, solemnes, estudiadas e inspiradas por obras literarias. Mi interés por realizadores de la Nouvelle Vague empezó justamente cuando miré *El diario íntimo de Adela H.* (1975), una adaptación realizada en la época «adulta» de la carrera de Truffaut, basada en los escritos y memorias de la hija de Victor Hugo, quien murió de amor, literalmente, después de haber sido rechazada por un teniente coronel británico y haber atravesado más de cuarenta años de soledad y desesperanza en un manicomio. De lo alto de mis dieciocho años, me causó curiosidad toparme con una película tan trágica, melodramática y clásica dirigida por un cineasta cuyo nombre es íntimamente asociado con la aparición de la Nouvelle Vague, una generación de jóvenes realizadores quienes periodistas, críticos y universitarios caracterizaron supuestamente como modernos en la medida en que sus guiones, además de ser originales y personales, fueron llevados a la pantalla a través de técnicas innovadoras y estéticas visuales transgresivas e inventivas. Sin embargo, intuí que ese concepto que vagamente vincula a Truffaut, Éric Rohmer, Jacques Rivette y Jean-Luc Godard al modernismo es inexacto, sobre todo cuando me enteré de la manía que tienen estos cuatro de impregnar sus obras de citas y comentarios sobre novelistas y escritores del siglo diecinueve y además adaptar sus historias a lo largo de los años setenta y ochenta. No hace falta mencionar que, entre otros autores, las obras de Heinrich von Kleist, Prosper Mérimée, Honoré de Balzac, Henry James y Henri-Pierre Roché fueron sucesivamente adaptadas por estos cineastas, a partir de los años sesenta, pero de manera más intensiva tras los eventos de mayo 1968.

Este comunicado tiene por objetivo demostrar que el papel de la novela realista del siglo diecinueve es más importante del que se le ha asignado generalmente en las

obras de la Nouvelle Vague, ya que autores como Balzac informaron los escritos de estos «jóvenes turcos» e influyeron las prácticas cinematográficas de sus afiliados hasta el último periodo de sus carreras. Junto con Rohmer, Rivette es uno de los realizadores de la Nouvelle Vague cuya afiliación teórica con *La comedia humana* es más evidente, en la medida en que sus obras adaptan principios estéticos del pensamiento Balzaciano a las necesidades del cine modernista del post-1968. Para comprender mejor este punto, es necesario retroceder un poco en el tiempo para explorar los lazos genealógicos que unen el pensamiento de André Bazin, el más famoso proponente del realismo cinematográfico de la posguerra, a la novela burguesa y realista de Balzac.

El hilo común que caracteriza los ensayos de Bazin de las novelas balzacianas es el interés por la tradición literaria clásica y sus objetivos didácticos y universalistas en particular. Ya sea una novela corta como *La obra maestra desconocida* (1831), o un ensayo teórico como «A favor de un cine impuro (Defensa de la adaptación)» (1951), ambos escritos basan su filosofía sobre el principio clásico de **mímesis**. La mímesis, que también puede traducirse como **imitación**, es un concepto que utilizó Aristóteles para definir la función del arte. Según el filósofo griego, la tragedia clásica, la comedia y la poesía épica son formas de arte que comparten un mismo objetivo: el de la elevación moral del público a través de reglas dramáticas y poéticas que permitan a todo tipo de audiencia de identificarse a las acciones y pasiones de los seres humanos representados. De hecho, Aristóteles sugiere que el instinto principal del hombre es la imitación de la naturaleza; un impulso básico del cual uno goza y aprende:

«La causa (del placer, que produce la imitación) es que no solo los sabios, sino también los demás hombres, tienen muchísimo gusto en aprender; por la *imitación* consiguen ellos esto en un instante; y esta es la causa del placer que se tiene al ver las imitaciones, porque en el instante mismo que se ven se aprende, y se razona sobre cada objeto, por ejemplo, el que aquel es fulano» (Ordóñez das Seijas 1778: 155–156).

La dimensión didáctica y eminentemente clásica de Balzac consiste en una estrategia narrativa que vincula el carácter particular de eventos y acciones humanas ordinarias a la dimensión sagrada de una verdad universal, a través de referencias sistemáticas a la mitología occidental. Balzac compara una amplia variedad de personajes como Sarrasine, Frenhofer, Raphaël de Valentin, Étienne d'Hérouville o Don Juan Belvidero a figuras de la mitología clásica y moderna como Pígalión, Orfeo, Don Juan y Fausto (entre otros). Balzac no solo se refiere a la mitología cuando describe a personajes, sino que la trama de sus historias revisan estas mismas leyendas: por ejemplo, *La piel de zapa* (1831) reconsidera el mito de Fausto, al igual que *La obra maestra desconocida* plantea la cuestión del arte como un acto de amor y le da continuidad al mito de Pígalión. Ambas leyendas también coinciden, como cuando Raphaël establece el retrato de Pauline, su protegida, en *La piel de zapa*: «Era mi virgen, mi estatua, y, nuevo Pígalión, quería transformar en mármol a una virgen viviente y rozagante, parlante y sensible» (Balzac 1979: 101). Además de su empeño universa-

lista a través de novelas repletas de referencias mitológicas, Balzac también fue influenciado por la contemporaneidad del estilo romántico francés. Como lo relata Pericles Lewis, el romanticismo balzaciano es evidente en las motivaciones subyacentes de *La comedia humana*, una obra monumental e incompleta, cuya fragmentación revela un proceso de luto causado por la imposibilidad de alcanzar una representación total y completa de la naturaleza. Según Lewis, Balzac percibe el mundo como irremediablemente caído, en el cual el individuo está condenado a ser juzgado por categorías sociales sin sentido (Lewis 2004: 21). Del mismo modo, el poeta y profesor de letras Marc Eigeldinger explica que el título de la novela *La búsqueda del absoluto* (1834) se refiere de antemano al vuelo de Ícaro, un mito clásico sobre el deseo insaciable del hombre de evadirse de las virtudes de prudencia, razón y cordura (Eigeldinger 1983: 97). Balzac se identifica con Balthazar Claës, un químico loco en búsqueda de la materia universal que ha dado origen a todas las leyes que gobiernan la naturaleza, por medio del arreglo anagrámico de su nombre (Balthazar Claës) pero también mediante un inmenso e incansable trabajo con miras a representar la sociedad francesa del siglo diecinueve en una sola obra.

Hoy en día, las referencias de Truffaut al autor de *La comedia humana* en la película *Los 400 Golpes* (1959) se han hecho famosas por las escenas en las cuales el joven Antoine Doinel se pone a leer *La búsqueda del absoluto* antes de su examen de francés y cuando enciende una vela frente al altar a Balzac. Aunque especialistas del cine francés hayan relacionado sus alusiones a Balzac como otra prueba de una obra altamente individualista, romántica (por no decir «burguesa») y autoreferenciada, raros son los estudios que han tratado de explicar el vínculo entre la «política de los autores», Bazin y Balzac. Por más que Aner Preminger (2004) haya investigado los componentes novelísticos de las aventuras de Doinel a través de un enfoque comparativo de Balzac y Truffaut, todavía no hay ningún estudio que tenga por objetivo desarrollar la conexión entre la dimensión ontológica de la novela balzaciana y los ex-críticos de *Cahiers du cinéma*, miembros de la Nouvelle Vague. La ontología, un área de estudio que se ocupa del significado de la existencia y de la realidad, es efectivamente la pregunta rectora al centro de *La comedia humana*. Más específicamente, el principio literario de Balzac está basada en una interrogación continua del acto creador de Dios y de su poder de unificación. El recurso a la mitología, para explicar la responsabilidad moral del artista, constituye el marco dentro del cual Balzac coincide con Bazin.

En “El mito del cine total”, escrito en 1946, Bazin refiere el lector a la leyenda greco-romana de Dédalo y de su hijo Ícaro para enfatizar el potencial demiúrgico del cine. En otras palabras, el idealismo de Dédalo, quien le fabricó alas a su hijo a base de plumas de pájaros y cera de abejas, y el atrevimiento de Ícaro, quien quiso competir con las fuerzas de la naturaleza y acercarse al sol, es un mito clásico que ha sido presente, desde la pre-historia, en la mente del hombre, a través de su tendencia psicológica innata e universal a querer trascender su condición de mortal y medirse con las fuerzas sobre-humanas, cósmicas que regulan la naturaleza: *Así el viejo mito de Ícaro*

ha tenido que esperar al motor de explosión para bajar del cielo platónico. Pero existía en el alma de todo hombre desde que vió volar a los pájaros (Bazin 1967: 22). Aunque Ovidio, en sus *Metamorfosis*, insistió sobre la moraleja detrás de la desobediencia y, por consiguiente, el fracaso de Ícaro, lo que cautivo la atención de Bazin fue el carácter idealista de esta figura mítica. En efecto, su interpretación del mito, cuya búsqueda de lo absoluto refleja, según él, el destino del cinematógrafo, comparte similitudes con la poesía barroca de Philippe Desportes, que se refiere a Ícaro como la mismísima imagen de la grandeza, en potencia, del hombre:

Il mourut poursuivant une haute aventure
Le ciel fut son désir, la mer sa sépulture;
Est-il plus beau dessein, ou plus riche tombeau?¹

Los sonetos neo-platónicos de Desportes también inspiraron, durante el siglo diecinueve, a Victor Hugo y un poco más tarde a Charles Baudelaire, quienes subrayaron la dimensión trágica de la leyenda, es decir, la debilidad del hombre, su incapacidad de representar al mundo de manera completa y absoluta. Según Eigeldinger, los románticos se interesaron sobre todo en los obstáculos terrestres a los cuales Ícaro se tuvo que enfrentar. Herederas del romanticismo, las esculturas de Auguste Rodin, giraron en torno al tema de metamorfosis y le debieron mucho a los escritos de Balzac (Junod 1992). Las obras de Balzac y Rodin quisieron cumplir la travesía de Ícaro mediante un largo y paciente labor, y una perseverante voluntad de aumentar sus conocimientos sobre el ser humano, su alma y su cuerpo, y la sociedad en la que se sitúa y actúa (Eigeldinger 1973). *La comedia humana* ha sido definida como un proyecto «prometeano», digno de un mito moderno sobre la superación del hombre, del autor, hacia una canonización y omnipotencia cultural. Rainer Maria Rilke compara a Rodin con el autor de *Las ilusiones perdidas* (1843) de la manera siguiente: «El creyó, como Balzac, en la realidad de su mundo, y se hizo parte de él por un tiempo» (Rilke 1919). Arlette Michel explica la aspiración Balzaciana a la expresión de la totalidad y de lo absoluto a través de una analogía entre Frenhofer y Gambara, dos de sus personajes novelescos e idealistas, y del mismo Balzac (Michel 2001, 149). De la misma manera que Frenhofer se obsesiona con crear una pintura que sea también poesía, y que pueda expresar, de manera fiel y exacta, la idea de su creador, Balzac sueña de una literatura capaz de ser una síntesis de la música, de la pintura y de la poesía y testigo del desarrollo histórico de la sociedad francesa de la primera mitad del siglo diecinueve.

Un siglo más tarde, la noción romántica de «obra de arte total» (*Gesamtkunstwerk*) se convirtió en el tema central de la teoría del realismo ontológico de Bazin, quien descartó la premisa de la opera como el paroxismo de la síntesis artís-

¹ Y murió persiguiendo la más alta aventura:
El cielo fue su meta, el mar su sepultura.
¿Hay más alto designio, o un sepulcro mejor?

tica. La complejidad y versatilidad del estilo de redacción de Bazin muestra una predisposición romántica, que combina crítica, con historia del arte, sociología y filosofía. En «El mito del cine total», Bazin dotó al cine de un significado mitológico, que le permitió prever su futura evolución: «Todas las perfecciones que se añaden al cine solo pueden, paradójicamente, retraerlo a sus orígenes. El cine, realmente, no ha sido inventado todavía» (Bazin 1967: 21). En los años cincuenta, la crítica de Bazin y de su discípulo más cercano, Maurice Schérer (también conocido como Rohmer), influyeron ampliamente el pensamiento de Rivette, con quien convinieron en los principios básicos del cine como arte novelístico y organismo autosuficiente en movimiento y transformación perpetua.

Menos conocido que sus compañeros Truffaut y Godard, Rivette ha sido el sujeto de estudio de un círculo de universitarios y críticos bastante limitado, a pesar de su reciente fallecimiento y de la remasterización de algunas de sus películas. Su gusto por los temas conexos del complot y de la fantasía ha sido, sin embargo, un foco principal de atención. Además de ser dos motivos extensivamente trabajados por Balzac, es importante notar que el interés de Rivette por Balzac va más allá de modelos narrativos lejanamente parecidos. Más concretamente, Rivette comparte con Balzac la experimentación del tiempo y del espacio, a través de una búsqueda inacabada de una revelación epifánica. Sean películas inspiradas por *La comedia humana*, como *Out 1: Noli me tangere* (1971), o películas sin ningún vínculo directo a Balzac como *El amor loco* (1968) o *El puente del norte* (1981), cada una de ellas documenta al espectador sobre el estado de ánimo colectivo de la sociedad francesa en un dado momento histórico a través de un modo estético que trasciende simple mimesis. En otras palabras, la filosofía de Balzac, la teoría realista de Bazin, y la estética cinematográfica de Rivette, tienen en común una esencia aristotélica. Estos tres autores conciben la realidad como una unidad indivisible del alma con el cuerpo. En ese sentido, ellos consideran la imagen empírica literaria y cinematográfica como una huella de la interrelación entre el mundo físico y metafísico.

En *Out 1: Noli me Tangere*, por ejemplo, Colin es un personaje mudo y marginal interpretado por Jean-Pierre Léaud, quien está en busca de los trece hombres que, según Balzac en la *Historia de los trece* (1833), formaron una sociedad secreta y cuyo heroísmo reinó anónimamente durante la época del Imperio. En esta obra experimental, que dura 12 horas y 40 minutos, Rivette reinventa la trama balzaciana a través de una novela cuyo título y contenido son engañosos. Aunque el prólogo de *Ferragus* (la primera de las tres novelas que constituyen la *Historia de los trece*) prepara el lector a vivir las heroicas aventuras de trece hombres «escogidos», que cumplieron «los más extraordinarios ideales que pueda sugerir a la imaginación el poder fantástico falsamente atribuido a un Manfredo, a un Fausto, a un Melmoth», la novela (incluyendo a *La duquesa de Langeais* y a *La muchacha de los ojos de oro*) se desvía de su propósito original y se convierte en narrativas de psicología sentimental que apenas aluden al pacto secreto de los trece y a sus actos de conspiración (Balzac 1974: 21). El renuncio a su idea inicial no es anodino y señala la inadecuación de emprendimientos prome-

teanos e icarianos (i. e. de la dimensión sobrenatural y fantástica del mito) con la cotidianidad de la sociedad francesa moderna. Considero el carácter pesimista y melancólico de las obras de Balzac como revelador de una sensibilidad modernista, que lo une al pensamiento rivettiano.² En efecto, la crítica del impacto del capitalismo económico y de la secularización de la sociedad urbana sobre la vida moral y las relaciones humanas es un tema presente en la obra literaria de Balzac como en la obra cinematográfica y en los escritos críticos de Rivette. En *Out 1*, el personaje de Colin proyecta su fantasía de descubrir a los trece individuos de la novela balzaciana sobre la realidad parisina de los años setenta a través de escenas enigmáticas y silenciosas en donde el lenguaje racional, clásico y universal es remplazado por formulas aritméticas y fragmentos de frases esotéricas. En ocasiones, vemos a Léa udescifrando cálculos matemáticos frente a una pizarra, en otras se pone repentinamente a recitar en voz alta y de manera repetitiva: «Treize pour chasser le Snark; ils n'auraient rencontré le Boojum qui les vit s'évanouir; passe le temps qui les gomme; d'autres treize ont formé un étrange équipage». Rivette relaciona *La historia de los trece* a *La caza del Snark* (1876), un cuento épico de Lewis Carroll que trata de la búsqueda de una criatura folklórica. De esa manera, Rivette establece un linaje entre Balzac y su interés por el lenguaje alquimista, Carroll y su poesía insensata, y las actividades místicas de Colin en *Out 1*. El regreso a un lenguaje mágico, de carácter anti-hermenéutico, es la manera en que Rivette reanuda con el interés balzaciano por lo sobrenatural, los secretos y el universalismo.

Además, el personaje periférico y casi fantástico de Colin se mueve alrededor de dos grupos teatrales experimentales que ensayan las tragedias griegas de Esquilo, *Prometeo encadenado* (415 a. c.) y *Los siete contra Tebas* (467 a. c.). Estas dos compañías de teatro son dirigidas, respectivamente, por Thomas, interpretado por Michael Lonsdale, quien trabajaba en esa época con Peter Brook, y por Lili, actuada por Michèle Moretti, quien hacía parte del grupo de Marc'O. En el primer episodio de *Out 1*, Rivette introduce la representación de *Los siete contra Tebas* mediante una danza improvisada ejecutada al ritmo del tambor. Del otro lado de París, el grupo de Thomas se distingue a través de un fenómeno de histeria colectiva: los cuerpos de los actores se mueven compulsivamente, gruñen, aúllen y gimen incomprensiblemente alrededor de un maniquí rojo que simboliza a Prometeo encadenado. El retorno a un idioma primitivo, a través de prácticas teatrales influenciadas por el trance colectivo practicado, de formas diferentes, por el dramaturgo Antonin Artaud y el cineasta antropólogo Jean Rouch, fueron, en la década de los setenta, el centro de la reflexión rivettiana sobre el significado y el futuro del cine. Para el director, el cine es un proceso colectivo de excavación, en donde el sujeto de la película no es una idea formada *a priori* del rodaje, sino que se encuentra dentro del momento de grabación, mediante una colaboración con los actores, quienes tienen la libertad de trabajar en el guion e

² Balzac define el concepto de «asociación» como una gran fuerza social que dejó de existir desde la revolución a pesar de haber triunfado en la época medieval (Balzac 1855: 242).

improvisar acciones para suscitar una *revelación* artística. Desde esta perspectiva, los dos grupos teatrales tienen como objetivo desarrollar actuaciones que sobrepasan las limitaciones impuestas por los escritos de Esquilo a través de movimientos libres de alguna finalidad: la liberación de Prometeo se convierte así en una metáfora sobre la creatividad poética como un poder de desafío político en el periodo posterior a mayo 1968. De la misma manera en que Prometeo creyó en la capacidad del hombre a progresar más allá de su condición de mortal, el teatro de Lili y Thomas son dotados de una responsabilidad moral: los cuerpos en moción y en búsqueda de trascendencia *encarnan* una lucha continua contra todo tipo de regímenes tiránicos y autoritarios.

La metamorfosis es un tema que Rivette nunca dejó de tratar, que sea en *Out 1* mediante la filmación de momentos de trance colectivo y la obsesión de Colin por encontrarse con la asociación de los trece y adivinar el secreto que los une, o que sea en *La Belle Noiseuse* por medio de un profundo cuestionamiento del acto de creación artística. Aunque se considera una adaptación libre, *La Belle Noiseuse* permanece fiel a *La obra maestra desconocida* en la medida en que Rivette, al igual que Balzac, desvía la narrativa del temido y codiciado objeto, i.e. la completada obra maestra. De hecho, Balzac trata de definir su propia teoría de la pintura a través del personaje de Frenhofer (cuyo carácter comparte muchas similitudes con el famoso maestro del *chiaroscuro*, Rembrandt) quien defiende que la idea está en el origen de la forma estética. En ese sentido, la obra de arte finalizada es la encarnación fenomenológica de una imagen mental predeterminada por el pintor. Prefigurando los ensayos de Baudelaire en su *Salon de 1846*, cuando explicaba que una creación artística debería reproducir el pensamiento íntimo del artista, la definición balzaciana de la pintura consolida el mito del «genio» artístico a través de una descripción vaga y abstracta del carácter inimitable y revolucionario de la obra maestra de Frenhofer. En otras palabras, Balzac resume su teoría de la pintura exponiendo una lista de cosas que la pintura precisamente no debería de hacer: *¡La misión del arte no es copiar la naturaleza sino expresarla! ¡Tú no eres un vil copista sino un poeta!* (Balzac 2005: 12). Por muy experta y escrupulosa que sea una ilustración de la naturaleza, Frenhofer desaconseja que nos limitemos a imitarla y, en vez, recomienda tratar de entender y penetrar el misterio de la creación de Dios. El sermón de Frenhofer a Poussin y Porbus muestra, además, su interés por el estudio ontológico de la pintura a través de referencias continuas a las figuras mitológicas de Pígalión, Prometeo y Orfeo: *Tu creación está incompleta. No has sabido insuflar sino una pequeña parte de tu alma a tu querida obra. El fuego de Prometeo se ha apagado más de una vez en tus manos y muchas partes de tu cuadro no han sido tocadas por la llama celeste* (Balzac 2005: 11). En *La Belle Noiseuse*, Frenhofer compara el acto de pintar a imágenes de la naturaleza para evocar la confrontación del pintor a la creación divina: *es como el mar, el ruido fósil del universo, es el ruido de los orígenes, es la mezcla del bosque y del mar... la pintura es eso*. En su segundo día de labor, el pintor invoca la llama de Prometeo para sacar a Gillette (alias Marianne) fuera de su cuerpo, para robar «el fuego, la sangre, el hielo» de sus huesos y grabarlos en su lienzo. Aunque el cansancio de Gillette se hace

cada vez más evidente a través de un taller cada vez más sombreado, Frenhofer continúa y termina por confesar su desamparo y desesperanza: «¡No más pecho! ¡No más vientre! ¡No más muslo! ¡No más culo! Los remolinos... Las galaxias... El flujo y el reflujo... ¡Los agujeros negros! ¡El gran bullicio de los orígenes! Ha oído hablar de eso? Eso es lo que yo quiero de usted». Al contrario de Ovidio, quien describió la metamorfosis de la estatua de Pígalión en tres concisos versos, ni *La obra maestra desconocida*, ni *La Belle Noiseuse* ilustran detalladamente la obra terminada – objeto testigo de la transmisión del saber divino.³ La razón por la cual estos dos autores omiten representar textualmente y visualmente a la obra maestra de Frenhofer radica en la inclinación romántica de las interpretaciones respectivas del mito de Pígalión.

Balzac y Rivette desarrollan sus historias a partir de elipses que ocultan a la audiencia la finalización de la pintura y en cambio focalizan nuestra atención sobre el impacto que la creación artística tiene sobre los personajes. En su novela corta, Balzac crea una tensión entre el espacio abierto y social de su salón y el espacio privado y recóndito de su estudio. Por lo tanto, Balzac no nos deja «entrar» dentro del taller de Frenhofer para observar la metamorfosis de su pintura. En cuanto a *La Belle Noiseuse*, Rivette se centra en documentarnos sobre las etapas diversas de la representación pictórica y en amplificar las redes de relaciones entre miradas, acciones, sonidos y palabras, sin por lo tanto mostrarnos la obra acabada. Al aumentar la cantidad de personajes, Rivette multiplica las líneas narrativas y acentúa los atributos espaciales del Castillo de Assas, cuyo aislado establo contribuye al mito romántico del oscuro y callado atelier que conserva el secreto de la creación «genial». Curiosamente, las escenas que se desarrollan fuera del establo también nos informan del estado de la creación artística a través de historias periféricas que captan el efecto de la pintura sobre las vidas sentimentales de los personajes. Por ejemplo, Rivette tuvo la idea original de añadir la historia de Liz, la esposa y ex musa de Frenhofer. Además de ocuparse de la casa, la actividad principal de Liz consiste en disecar y embalsamar cadáveres de pájaros. A diferencia de Frenhofer, quien quiere extraer la verdad del arte de la materia viva, Liz quiere preservar la muerte embelleciendo los animales sin vida. La taxidermia ejercida por la esposa de Frenhofer se convierte en una metáfora sobre los riesgos los hombres toman cuando miden sus trabajos a los de la naturaleza: o el pintor imita la realidad con líneas falsas y crudas, o el artista consagra su tiempo y energía a representar la vida en toda su plenitud y abundancia, aunque deba morir en el intento. Los ideales artísticos de Frenhofer son tan poderosos que la idea de sacrificio ritual habita el castillo y persigue a todos los personajes.

Estas subtramas, que son producidas por la creación de la obra maestra, permiten al espectador de tener una visión más completa de las dimensiones espaciales del castillo y, de esa manera, le dan la oportunidad a Rivette de realizar el ideal artístico de Frenhofer, que consiste en: «hacer circular el aire alrededor de» la Belle Noiseuse

³ *Sintió, como que ella misma asistía, Venus áurea, a sus fiestas,
Los votos aquellos qué querían, y, en augurio de su amiga divinidad,
La llama tres veces se acreció y su punta por los aires trujo.* (Ana Pérez Vega 1983: 203).

mediante un juego de luz y de sombra (Balzac 2005: 16). Considero la adaptación rivettiana de *La obra maestra desconocida* como una tentativa de expresar el relieve y la redondez de la naturaleza gracias a la improvisación y al movimiento constante de los actores y, técnicamente, a planos secuencias y el profuso e incrementado uso de ángulos de cámara. En cierto sentido, la obra de Rivette corrigió la falta de profundidad y de espacio reprochado por Frenhofer a uno de los cuadros adquiridos por Porbus: «Mira tú santa, Porbus. A primera vista parece admirable; pero en una segunda ojeada se percibe que está pegada al fondo de la tela y que no se podría rodear su cuerpo» (Balzac 2005: 10). La obstinación con la cual el director filma el cuerpo de Gillette/Marianne y su énfasis en el proceso de creación pictórica deben ser entendidos como un homenaje a las horas, los días, los meses y los años que paso Balzac trabajando en tan solo una pequeña sección de su incompleta obra maestra, *La comedia humana*.

Para concluir, *Out 1* y *La Belle Noiseuse* (1991), son películas cuya estética rinden tributo al dúo Bazin-Balzac, cuyas teorías realistas tienen un vínculo parentesco que aún no se ha estudiado con detenimiento.⁴ Sin embargo, esta charla ha demostrado que para Rivette, al igual que para ambos escritores, la novela realista y el cine son formas de arte cuyo motor descende de la mitología clásica, y en el caso de estas dos adaptaciones cinematográficas, del vuelo de Ícaro, de la rebeldía de Prometeo y del genio de Pígalión.

Referencias Bibliográficas

- BALZAC, H. de (1979): *La piel de zapa*, Santiago, Andrés Bello.
- (1855): *Scènes de la vie politique, L'envers de l'histoire contemporaine*, Paris, Alexandre Houssiaux.
- (1974): *History of the Thirteen*, trad. Herbert J. Hunt, London, Penguin Books.
- (2005): *La obra maestra desconocida*, Córdoba, Ediciones del Sur.
- BAZIN, A. (1967): «The Myth of Total Cinema», *What is Cinema?*, vol. 1, ed. y trad. Hugh Gray, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 17–22.
- DOSI, F. (2014): *Trajectoires Balzaciennes dans le cinéma de Jacques Rivette*, La Madeleine, LettMotiff.
- EIGELDINGER, M. (1983): *Lumières du mythe*, Paris, Puf.
- (1973): «Le mythe d'Icare dans la poésie française du XVI^e siècle», *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, 25, 261–280, doi: 10. 3406/caief. 1973. 1037
- JUNOD, P. (1992): «Rodin et les métamorphoses d'Icare», *Revue de l'art*, 96, 31–39, doi: 10. 3406/rvart. 1992. 347983
- LEWIS, P. (2004): *Modernism, Nationalism and the Novel*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MICHEL, A. (2001): *Le réel et la beauté dans le roman balzacien*, Paris, Honoré Champion.

⁴ Con la excepción notable de Francesca Dosi y Andrew Watts.

- ORDONEZ DAS SEIJAS, A. (1778): *La poética de Aristóteles dada a nuestra lengua castellana por don Alonso Ordóñez das Seijas y Tobar, añadese nuevamente el texto griego, la versión latina y notas de Daniel Heinsio, y las del Abad Batteux traducidas del francés y se ha suplido y corregido la traducción castellana por don Casimiro Flórez*, Madrid, Sancha.
- PEREZ VEGA, A. (1983): *P. Ovid Nasonis Metamorphosen: Metamorfosis*, Barcelona, Publio Ovidio Nasón.
- PREMINGER, A. (2004): «The Human Comedy of Antoine Doinel: From Honoré de Balzac to François Truffaut», *The European Legacy*, 9: 2, 173–193, doi: 10.1080/10848770410001687594
- RILKE, R. M. (1919): *Auguste Rodin*, trad. Jessie Lemont y Hans Trausil, New York: Sunwise Turn Inc., 74–75.
- WATTS, A. (2016): «Adapting Balzac in Jacques Rivette’s *Ne touchez pas la hache* (*Don’t Touch the Axe*, 2007)», *Screening European Heritage: Creating and Consuming History on Film*, ed. Paul Cooke y Rob Stone, Basingstoke: Palgrave, 145-161.

PACO CABEZAS Y GILLES PAQUET-BRENNER: INTERSECCIONES DE LA MEMORIA HISTÓRICA EN EL CINE

Graciela Tissera

Clemson University
Gtisser@Clemson.edu

Resumen:

El propósito de este trabajo es explorar la manera en que el cine representa y rescata distintos pasados históricos. La investigación se centra en el análisis de las siguientes películas: *Aparecidos* (2007) del director español Paco Cabezas y *Elle s'appelait Sarah* (*La llave de Sarah*, 2010) del director francés Gilles Paquet-Brenner (película basada en la novela de Tatiana de Rosnay). Los directores perfilan confrontaciones con eventos históricos que tuvieron lugar en Argentina durante el proceso de reorganización nacional (1976-1983) y en Francia durante la ocupación alemana (1940-1944). En ambas películas se plasma una doble perspectiva a través de generaciones actuales y pasadas para descubrir información clasificada que se manifiesta en la realidad y en la imaginación.

Palabras clave: memoria, historia, intrahistoria, identidad, represión

1. Introducción

Los cineastas Paco Cabezas y Gilles Paquet-Brenner superponen tiempos y espacios con técnicas innovadoras para representar la recuperación de un pasado histórico marcado por la violencia y la privación de derechos humanos. La colisión de tiempos recrea la circularidad de la violencia y el abuso de poder en los conflictos armados. Secuestros, torturas y crímenes políticos se analizan desde la óptica de víctimas y victimarios para revivir los diversos aspectos de la historia oficial y las emociones de la intrahistoria tanto en Argentina como en Francia. En el centro de las tramas las imágenes fílmicas nos descubren ámbitos olvidados llenos de secretos que van a cambiar la filosofía de vida de los personajes. Confrontar el pasado es un intento por dar sentido a la existencia humana y rescatar los valores espirituales y su trascendencia.

2. Argentina: historia e intrahistoria

En *Aparecidos*, Paco Cabezas se ha propuesto recobrar un pasado conflictivo a través del testimonio de almas perdidas y condenadas a repetir su tragedia en un constante flujo temporal. La documentación del pasado se encuentra en un diario personal que contiene las actividades detalladas de “El Doctor” o Gabriel De Luca (Pablo Cedrón), personaje que representa las actividades ilegales de ciertos médicos durante la Guerra Sucia en Argentina: desde secuestros hasta torturas y crímenes de familias consideradas subversivas por el gobierno. En el comienzo de la película, los dos personajes principales, Malena (Ruth Díaz) y Pablo (Javier Pereira), llegan a un hospital donde su padre, De Luca, está en coma. La decisión de dejar morir a su padre es problemática para Pablo, pues es la única oportunidad de conocerlo después de haber sido separado de él en la infancia. Viajar al sur a la casa de Gabriel De Luca prefigura un viaje hacia el conocimiento del pasado y de la propia identidad con consecuencias insospechadas.

Gabriel De Luca tenía su diario personal escondido en su auto, el mismo vehículo que Malena y Pablo utilizan para el viaje. El descubrimiento del diario ocurre en un área remota y aislada. Lo que parece un encuentro casual entre Pablo y una niña (Isabela Ritto), es en realidad el comienzo de una experiencia supernatural. Malena y Pablo llegan al centro de una encrucijada que los conducirá fuera de los límites de la realidad para ser atrapados en otra dimensión. Pablo comienza a leer el diario que incluye notas, mapas, recortes de periódicos y fotografías. Una de estas fotos muestra el hotel donde ocurrió un crimen. Como el hotel se encuentra en la ruta hacia el sur, Pablo decide pasar la noche allí y comenzar a leer en el diario de su padre los acontecimientos acaecidos hace veinte años, en 1980, en el mismo hotel: *Mantengo su cabeza bajo el agua y siento como si las venas del cuello fuesen a estallar. Es remarkable como el cuerpo humano se obstina en sobrevivir*. El diario contiene no sólo la descripción de la tortura sino también la fotografía de la víctima. Este diario ha trascendido el nivel de notas personales describiendo la carrera de un represor.

Hay una conexión entre la información presentada en el diario y Pablo ya que las personas asesinadas eran sus padres biológicos. La mujer, Amalia (Leonora Balcarce), estaba embarazada y De Luca se llevó al bebé para criarlo como propio. Paco Cabezas establece este vínculo en la historia para representar a los niños que fueron tomados de prisioneras políticas y también adoptados ilegalmente durante el régimen militar en Argentina. En los conflictos, se han combinado los espíritus de los muertos y la voluntad de los vivos para superponer el presente y el pasado interconectando eventos que no se pueden cambiar siendo parte de un círculo de repeticiones. El crimen de Manuel Leonardi (Luciano Cáceres) y su familia en 1980 se hace evidente con la presencia de la representación espiritual de las víctimas. En la repetición temporal, la madre y la niña (llamada Andrea) escapan del hotel para ser otra vez secuestradas por De Luca quien lo había registrado en su diario: *La niña y la mujer han*

escapado. Cuando menos lo esperaba han aparecido en la carretera. Vienen hacia mí como Isaac fue a Abraham para ser sacrificado.



Figura 1. Pablo y Malena tratando de evitar que se repita la muerte de la niña

La descripción de los personajes intenta explorar el proceso de deliberación sobre los elementos fantásticos. Pablo está inmerso en la irrealidad tratando de salvar a las víctimas mientras Malena rechaza lo irracional para confrontar luego lo paranormal como parte de su vida. De Luca constituye el personaje virtual. Sus acciones se conocen a través de sus informes en el diario y también a través de su actividad cerebral que le permite manipular los eventos desde su estado comatoso. Su presencia se percibe como la de un hombre joven a través del reflejo en los espejos o en superficies pulidas cometiendo nuevamente los crímenes del pasado: la presencia fantasmal de este personaje tortura y mata a la niña ante la incredulidad de Pablo y Malena. Los eventos supernaturales se anuncian a través de las luces que titilan y los reflejos de De Luca sosteniendo un cuchillo.

La transgresión de los límites de lo real causa un dilema y la realidad y los sueños se cuestionan en un intento por retomar el control de la situación. Pablo se propone detener los crímenes y así interrumpir el ciclo del tiempo, lo que resulta en un fracaso. Los detalles pueden variar, pero las consecuencias son las mismas. Manuel Leonardi y familia mueren también en este avatar. Pablo concluye: *¿Sabes lo que no tiene sentido? Tratar de salvar la vida de una persona muerta. No quiero verlos morir otra vez.*

Malena debe enfrentar a su padre al intentar salvar la vida de Pablo. Esta confrontación tiene el propósito de explicar la filosofía de De Luca como miembro de sistemas políticos y militares comprometidos con los valores de un país luchando en contra del comunismo: *Estamos aquí para educarlos. Lo que tienen que entender es que la iglesia y el estado son los padres de la patria. Ustedes no respetan nada y es ahí donde hay que ponerse duro.*



Figura 2. La presencia fantasmal de De Luca torturando a Malena

Paco Cabezas presenta los dos lados del espectro con mensajes sobre el abuso de poder y la arbitraria exterminación de ciudadanos. La presencia de víctimas y represores repitiendo el pasado conflictivo constituye una estrategia para adentrar a la audiencia en la íntima historia de los hechos. Malena puede rescatar a Pablo y desconectar a su padre del apoyo vital pero los espíritus de otras víctimas continúan manifestándose en las calles de Buenos Aires persistiendo en la necesidad de dejar una prueba de sus tragedias.

3. Francia: memoria pasada y presente

Elle s'appelait Sarah (*La llave de Sarah*, 2010) del director francés Gilles Paquet-Brenner bucea en la interioridad de una mujer que no pudo superar el trauma sufrido durante la ocupación alemana (1940-1944) en Francia. Su historia va a ser contada intercalando el presente (2009) y el pasado (1942) para permitir que la audiencia reviva el periplo de Sarah en 1942, y así patentizar la perspectiva de una niña sobre la deportación de personas judías durante la segunda guerra mundial. El personaje de la periodista, Julia Armond (Kristin Scott Thomas), será el eje que sostenga la investigación de los hechos acaecidos entre el dieciséis y diecisiete de julio de 1942 en París, cuando la policía francesa detuvo a cientos de familias judías y las hacinó en el velódromo de invierno hasta su deportación a los campos de concentración. Hay una clara referencia en la película sobre la ignorancia de estos hechos, ya que las nuevas generaciones desconocen lo ocurrido por falta de documentación: *Más de diez mil personas hacinadas durante días sin camas ni aseo y apenas agua y no hay ni una sola*

imagen. El artículo que va escribir Julia la llevará a confrontar el pasado y su propia conciencia, transformándose en un testimonio de la memoria histórica.

La percepción de la realidad en el personaje de Sarah Starzynski (Mélusine Mayance) cambia desde un intento inicial por sobrevivir hasta la decisión de terminar con su propia existencia. Las palabras de un prisionero la marcaron en su trayecto a los campos: *Vayamos adonde vayamos nos espera el mismo destino. ¿Ven esta sortija? Contiene veneno. Nadie decidirá cuándo debo morir, nadie.*



Figura 3. Sarah antes de ser separada de su madre en el campo de concentración

En una realidad adversa, ella intenta proteger a su hermano Michel encerrándolo en un armario para rescatarlo luego: *Ven escóndete. Será como el juego de ayer. No te muevas de aquí. ¿Me lo prometes? Volveré más tarde.* Los límites de su entendimiento sobre la situación evitan que no tome en cuenta que no podrá volver por su hermano hasta diecisiete días después, cuando ya es tarde. El pasado y el presente coinciden en el lugar donde murió Michel: el departamento que ocupaba la familia Starzynski que ahora pertenece a la familia de Julia. Éste es el espacio que cobrará relevancia en la película y que se transformará en un espacio recreado para proyectar los principales conflictos del pasado: la separación de Sarah de sus padres, la huida del campo de concentración, el rescate frustrado de su hermano, su adolescencia taciturna, su vida en América, su nueva familia y suicidio final.

Sarah llevaba un diario personal que hereda su hijo William (Aidan Quinn), ajeno a la verdad. En este diario ella guardaba la llave del armario como un constante recordatorio de su responsabilidad. La tragedia de la guerra cobra una inusitada presencia gráfica: en un intento por recobrar un pasado olvidado, el director también ha logrado plantear las huellas dejadas en las víctimas. Así es la descripción de Sarah como mujer adulta: *Parecía la persona más triste. Era imposible borrar esa tristeza. No tuvo un accidente. Su depresión iba peor. Algo gris no dejaba de crecer en su interior.* La historia del hijo de Sarah también está en las páginas del diario íntimo, lo que permite analizar el concepto de identidad legado a las nuevas generaciones.

El trabajo detectivesco de Julia ha recobrado una historia para las familias desaparecidas y para ella misma. La decisión de conservar su embarazo y volver a sus raíces ha sido producto de una interconexión con Sarah. En cada fragmento de su investigación hay escondido un conflicto personal.



Figura 4. Julia entrevistando al hijo de Sarah como parte de su investigación

Volver al pasado no significa alcanzar una resolución. Para Julia, patentizar la verdad es un comienzo para entender el proceso de violencia en el mundo: *Sólo quería saber la verdad. La verdad tiene un precio*. Las curvas evolutivas de Sarah y de Julia se interceptan creando un compás de espera en sus vidas. En estas grietas, la memoria y la identidad llegarán a una bifurcación indisoluble para Sarah. Será Julia quien arme el rompecabezas y altere la confortable comodidad del presente: *Me di cuenta de que había sido muy egoísta entrometiéndome en la vida de los demás removiendo el pasado e incluso juzgando a algunos*. Su actitud, sin embargo, permite que otros conozcan a Sarah más allá de la distancia.

4. Conclusión

El conflicto entre caos y cosmos es un rasgo distintivo en los personajes de Pablo y de Julia. Como individuos imperfectos e indefensos se enfrentan a un laberinto interior desde el cual deben surgir hacia el camino del conocimiento. Desde esa interioridad reservada y audaz, deben confrontar la proyección de su propia identidad conflictiva en el mundo. Pablo y Julia son representaciones de un microcosmos de algo secretamente incomprendible. Esta afirmación los coloca en el centro de la incertidumbre, en la búsqueda constante antes que en el logro de objetivos. El intento por resolver los conflictos en estas películas no significa un regreso al orden, sino que establece la presencia de otro superior que controla y moldea a los personajes.

En el caso de la versión filmica de *La llave de Sarah*, se puede resumir la situación con esta cita del discurso de Jacques Chirac en 1995: *Setenta y cuatro trenes partieron hacia Auschwitz. Setenta y seis mil judíos fueron deportados de Francia y no volvieron jamás. La locura criminal del ocupante fue secundada por el estado francés*. En la película *Aparecidos*, la historia se centra en las palabras del personaje de De Luca: *Ustedes los comunistas se pasan la vida tratando de demostrar que Dios no existe y cuando ven que la van a pasar mal, lo empiezan a llamar. Pero no los va a escuchar, porque ustedes están del lado equivocado*. Las películas sobre eventos históricos siempre han ocupado un lugar central en la industria filmica y continúan llamando la atención de la audiencia debido a la confrontación entre los hechos y su representación en la ficción. Estos dos aspectos presentan diferentes visiones de una misma realidad dejando un rastro significativo de preguntas sin contestar y, a la vez, la férrea determinación de buscar una manera de paliar el dolor y sufrimiento, tarea aún en trámite. Desapariciones, adopciones ilegales, represión extrema y secretos personales de más de varias décadas reviven en el presente de una manera virtual con las imágenes de las víctimas y los represores.

Los cineastas Cabezas y Paquet-Brenner indagan en el dolor humano para representar el poder de la voluntad, la memoria histórica y la identidad. La búsqueda de la verdad lleva al descubrimiento de un pasado violento recreando tragedias sin resolución aparente. De esta manera, las revelaciones prevalecen en las películas como un medio de reconocer y oficializar la verdad histórica sobre el destino de los desaparecidos durante la dictadura militar en Argentina y de los deportados a los campos de concentración durante la segunda guerra mundial en Francia. La revelación de las realidades ocultas en las encrucijadas de la historia oficial y la intrahistoria abre un camino a la reivindicación de la búsqueda de respuestas y, en definitiva, a la necesidad de recordar el pasado para modificar el futuro.

5. Referencias bibliográficas

- BURRIN, P. (2004): *Francia bajo la ocupación nazi 1940-1944*, Barcelona, Paidós Ibérica.
 FINCHELSTEIN, F. (2016): *Orígenes ideológicos de la “guerra sucia”*. Fascismo, populismo y dictadura en la Argentina del siglo XX, Buenos Aires, Sudamericana.
 NORA, P. (2008): *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, Montevideo, Trilce. Traducido del francés por Laura Masello.

Películas

- Aparecidos* (Paco Cabezas). España y Argentina: Morena Films, 2007. (DVD distribuido por Premium Cine).
Elle s'appelait Sarah (*La llave de Sarah*, Gilles Paquet-Brenner). Francia: France Télévisions, 2010. (DVD distribuido por Anchor Bay Entertainment).

LA DANZA ESPAÑOLA EN EL CINE DE LOS AÑOS 50: *DUENDE Y MISTERIO DEL FLAMENCO* DE EDGAR NEVILLE

Paula Tortuero Martín

Universidad de Valladolid
<https://orcid.org/0000-0001-7680-7546>
paulatortuero@gmail.com

«Ese duende que tanto cacarean eruditos y profanos es un mito que desaparece bailando con sobriedad y hombría traduciéndose entonces en el misterio que todo arte lleva»
Vicente Escudero

Resumen:

Duende y misterio del flamenco (1952), de Edgar Neville, es un valioso testimonio cinematográfico de la danza escénica española de mediados del siglo XX. A través del estudio del guion, se pretende situar este largometraje en relación a las corrientes de la flamencología. Por otro lado, se clasificarán las secuencias que contienen bailes para demostrar que, tomando como eje principal el flamenco, nos encontramos con el primer largometraje que nos ofrece una visión completa de la danza española a través de los cuatro estilos que la conforman: escuela bolera, folclore, flamenco y danza estilizada.

Palabras clave: Edgar Neville, flamenco, danza española, flamencología, danza estilizada

Introducción

*Duende y misterio del flamenco*¹ (1952), de Edgar Neville, es un largometraje cuyo hilo narrativo se articula en torno al cante y baile flamenco. Los adjetivos «duende» o «misterio», nos permiten vincularlo a las líneas de investigación del flamenco que imperan a mediados del siglo XX, como fue la flamencología tradicional. Este título puede llevar a equívoco al espectador que busque una historia desde los orígenes, ya que se va a encontrar con una mera clasificación de los cantes y bailes flamencos vigentes en los años 50. Además, el director no se limita sólo a filmar el flamenco en

¹ *Duende y misterio del flamenco*, Edgar Neville. España: Suevia Films Cesáreo González, 1952.

todas sus formas (cante, baile y toque), sino que registra bailes de los cuatro estilos que conforman la danza española: el folclore, la escuela bolera, el flamenco y la danza estilizada. Esta visión completa de la danza española hace que *Duende y misterio del flamenco* sea un documento de gran valor que revela cómo se interpretaba la danza española a mediados del siglo pasado a través de algunos de los artistas más relevantes de la época como fueron Pilar López o Antonio Ruiz Soler.

En este trabajo partimos de la hipótesis de que, bajo el término de *Flamenco*, (título con el que la cinta fue promocionada en el mercado internacional), Neville nos presenta todos los estilos de la danza española. En la primera parte de este trabajo, se realiza un estudio del guion, cuyas afirmaciones y categorizaciones usadas (hoy en parte ya superadas), nos llevará a relacionarlo con las corrientes de la flamencología tradicional. En la segunda parte, se lleva a cabo la clasificación de los diferentes bailes que aparecen en el largometraje, para establecer posteriormente una relación entre los estilos de danza y determinados elementos cinematográficos.

1. Edgar Neville y el flamenco

Edgar Neville, como director y guionista, realizó en 1952 su primer largometraje donde pudo unir dos de sus pasiones: el cine y el flamenco. Como madrileño que era, frecuentó los cafés de cante de la capital. Fue introducido en el mundo del flamenco de la mano de Federico García Lorca, quien le invitó al «Concurso de Cante Jondo» de Granada en 1922 que el poeta organizó junto a Manuel de Falla. Influidor por el tradicionalismo de Lorca y en contra del desprecio con el que trataron el flamenco las generaciones de intelectuales anteriores, dedicó parte de su talento a este género artístico, tanto en su faceta de cineasta como de literato en diversas ocasiones. Un ejemplo de ello lo encontramos en *El crimen de la calle Bordadores*², donde recrea uno de los cafés de cante de Madrid llamado El Imparcial. En ese contexto recuerda a uno de las principales figuras del cante flamenco del siglo XIX, Silverio Franconetti³. En su faceta literaria también dejó patente su pasión por esta forma artística a modo de ensayos⁴, siempre desde una visión de aficionado o entendido pero no de investigador, la cual echó en falta⁵.

² *El crimen de la calle Bordadores*, Edgar Neville. España: Manuel del Castillo, 1946.

³ Neville detiene la dramaturgia para interpretar en esa escena *La Caña de Silverio*, siendo Jacinto Almadén el cantaor escogido para encarnar al personaje de Silverio Franconetti (1823-1889) y acompañado a la guitarra por Román el Granaíno.

⁴ Publicó artículos en el ABC, que fueron recogidos posteriormente en una publicación editada por Prensa Española bajo el título *Terceras del ABC*.

⁵ Neville escribió: «la mayor dificultad que ha habido para el estudio de nuestro arte es la falta de documentación sobre el flamenco: la falta de libros publicados en la gran época» en NEVILLE, E. *Flamenco y cante jondo* (2006). Breviarios de Rey Lear. Edición de José María Goicoechea, 36.

2. *Duende y misterio del flamenco*

Clasificada como de primera categoría⁶, fue estrenada el 15 de diciembre de 1952⁷. Es una película en color, conseguido a través del sistema denominado «Fotocolor». Muchas de las películas producidas en Cinefotocolor están asociados al subgénero cinematográfico del cine musical folclórico andalucista⁸. Estas películas gozaban de la protección en el periodo autárquico, ya que se trataba de una industria del color de propiedad nacional. La elección de temáticas etiquetadas como «españoladas» se debía en parte a la aceptación que tenían en el exterior las temáticas de tipismo, y por otro lado se evitaban problemas con los mecanismos de control del régimen.

Lo interesante es que Edgar Neville se va a acercar a la danza española y al cante flamenco de forma completamente diferente a sus coetáneos, alejándose de las corrientes andaluzas folclóricas estereotipadas. En esta ocasión, el flamenco en sus diferentes formas artísticas son los elementos que articulan la narrativa cinematográfica a través de unas coordenadas próximas al género documental. Para ello plantea la película como una sucesión de secuencias donde vamos a encontrar dos alternativas fundamentalmente. Por un lado, aquellas secuencias, que son las más numerosas, y en las que aparecen los diferentes palos flamencos, en su forma sólo musical: cante y/o toque. Por otro lado, están aquellas en las que se incorpora el baile y que nos permiten un acercamiento a la danza española como género.

Neville, aunque era más aficionado al cante que al baile, en este largometraje retrató el estado de la danza española en los años 50. En años anteriores se posicionó a favor de las bailarinas que mantenían una concepción más tradicionalista. En ese contexto se sitúa su preferencia por el estilo de Encarnación López, en lugar del baile más depurado o estilizado de Antonia Mercé⁹. Para esta película contó con algunas de las figuras más destacadas del momento, como fueron Pilar López (hermana de Encarnación López, la Argentinita) y Antonio Ruiz Soler.

3. El guion y las corrientes de la flamencología

El guion, leído por una voz en off o a través de los subtítulos en la versión internacional, presenta una visión del flamenco bajo una estética de la vieja flamenco-

⁶ HERRERO HERREZUELO, Miguel Á. (2016): *El cinefotocolor*. [Consulta: 22-IX-1017]. Disponible en <http://hdl.handle.net/10016/23354>

⁷ Obtuvo Mención de Honor en el Festival Internacional de Cine de Cannes (1953), Mención Mejor Película de Danza y Premio al color del Sindicato Nacional del Espectáculo. Véase: PÉREZ PERUCHA, J. (1982): *El cinema de Edgar Neville* Valladolid. 27 Semana Internacional de Cine de Valladolid.

⁸ HERRERO, M. A. op. cit.

⁹ Se menciona a Edgar Neville, como parte del grupo de intelectuales (Miguel Pérez Ferrero, María Teresa León, Gustavo Pittaluga) que en los años 30 se decantan más por las escenificaciones de Argentinita que de La Argentina. Véase: GASCH, Sebastián. *Destino* 4 –XI– 1961.

logía que imperaba a mediados del siglo XX. Esta se basa en los escritos de Antonio Machado y Álvarez (1881)¹⁰, cuyas ideas recogerá la flamencología tradicional, siendo redactadas por Ricardo Molina y Antonio Mairena en *Mundo y formas del cante flamenco* (1963). Estas teorizaciones, se caracterizan por una interpretación subjetivista y tópica que revela cierta ausencia de rigor científico y metodológico. En el guion se refleja parte de ese pensamiento a través del uso de adjetivos como pureza, misterio, lo ancestral y también por la utilización que hace de las categorías de los cantes según la clasificación realizada por José Carlos de Luna en su libro *De Cante Grande y Cante Chico* (1926)¹¹. A esto se suman las estampas de las secuencias de cante que no contienen baile, en las que se evoca el imaginario romántico, con muchos de sus estereotipos.

Esta proyección romántica de una Andalucía imaginaria e idealizada la consigue mediante escenas que hacen referencia a sus principales tópicos como pueden ser la alusión al mundo árabe en la secuencia de las tapadas de Vejer, que de forma errónea asocia el sayo con el velo de los antepasados morunos. Otro ejemplo es el de los contrabandistas descargando sus alijos del barco y subiéndolos por la montaña, que de forma inteligente presenta Neville mientras suena una serrana (cuyos temas tratan sobre contrabandistas o bandoleros); el papel de mujer seductora, que podríamos asociar a los bailes de María Luz Galicia. Como parte de este ideario recurre también los gitanos y su origen, presentes en diversas secuencias, como la de los niños desnudos en el Sacromonte. No pueden faltar tampoco los toros, con imágenes de Juan Belmonte en plena faena. Estas escenas, junto a las manifestaciones artísticas del baile y cante, completan el imaginario costumbrista que desde el romanticismo despertaba interés en Europa desde el siglo XIX.

4. Elenco: entre la tradición y la modernidad

Como elemento contrastante al discurso tradicionalista, purista y esencialista del flamenco que encontramos en el guion, Neville escoge a bailarines de danza española en el sentido más profesional, es decir el bailarín en sentido completo en cuanto a manejo del código de bailaor y bailarín. En contrapartida, reserva escasos números a *bailaores* de bailes flamencos tradicionales. Entre los primeros bailarines está Antonio Ruiz Soler, cuyo estilo se caracterizó por el virtuosismo y por la visión modernizadora del baile español. Por otro lado, tenemos a Pilar López con su Ballet Español, cuyas coreografías se podían ver en los escenarios desde que fundó su propia compañía

¹⁰ MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio (2007): *Colección de Cantes Flamencos*, [Edición facsimil 1881]. Sevilla, Extramuros.

¹¹ LUNA, J. C. de (2007): *De Cante Grande y Cante Chico*. Sevilla, Extramuros.

en 1946. La tercera protagonista es María Luz Galicia¹². También aparece el grupo de la sección femenina de Málaga bailando unos verdiales y algunas bailaoras como Juanita Acevedo o Juana Loreto.

5. Aproximación analítica a las coreografías de *Duende y Misterio*

La categorización que utiliza Neville a través de los letreros que aparecen en diferentes fotogramas es bastante confusa e inexacta con respecto a lo que realmente ocurre en la escena. Aunque cualquier clasificación puede llegar a ser subjetiva, y partiendo de que todo lo que allí aparece puede entenderse como danza teatral o escénica, es decir bailes coreografiados para la escena, en este trabajo me he detenido en aquellos elementos distinguibles, clasificables y diferenciables que predominan en la película con el objetivo de poder llevar a cabo una valoración que permita una clasificación. De este modo, he agrupado esos elementos observables según las cuatro formas de la danza española con sus diferentes niveles de estilización dentro de cada una de ellas. Posteriormente, he establecido una relación entre el estilo representado y la localización o escenografía.

De las veinticinco secuencias de la película que recogen danza y/o música, dieciséis contienen danza, nueve de ellas son de flamenco y siete pertenecen a los otros tres estilos de danza española. Las nueve restantes son de cante flamenco.

5. 1. Flamenco

El flamenco es el estilo predominante y el eje central del largometraje. Está presente en diecisiete escenas en sus diferentes formas artísticas o combinadas, de las cuales nueve contienen bailes. De estas nueve manifestaciones del flamenco bailado, en dos de ellas aparecen bailaoras y en las otras siete bailarinas que articulan resultados más estilizados. Las diferencias que encontramos revelan por ejemplo que María Luz Galicia, recrea el flamenco que se enseñaba en las academias de Madrid del momento. Más estilizadas son las coreografías de Pilar López, a las que se suma el uso de las castañuelas en *La caña* y en *Los caracoles*. Como novedad a este estilo, está filmado un *Martinete* bailado por Antonio, que hasta ese momento había sido un palo reservado únicamente para el cante (sin baile).

¹² Se formó en Madrid con el maestro Román, «Estampío» y Regla Ortega. Véase: CAMPOS TEJÓN, L. «María Luz Galicia» en *Colección ídolos del cine*, Año II n°95. [Consultado: 20-IX-2017]. Disponible en <http://hunterartmagazine.com/coleccion-idolos-del-cine/>

| | | Baile/cante | Estilo | Instrumentos | Escenografía | Músicos | Bailarines |
|----|-----------------|--|------------------------------|--|----------------------------------|--|-----------------------------------|
| 1 | C ¹³ | Seguiriya Cabales de Silverio | Flamenco | Guitarra y cante | Tapadas de Vejer | | |
| 2 | B ¹⁴ | Caña <i>Flamencos de la Trinidad</i> | Flamenco estilizado | Guitarra, cante Palillos ¹⁵ | Tablao o café de cante | Cantaor Almadén | Dúo: Pilar López y Alejandro Vega |
| 3 | C | Soleares | Flamenco | Cante femenino, guitarra | | | |
| 4 | B | Soleares | Flamenco estilizado | Cante, 2 guitarras | La Alhambra | | María Luz Galicia |
| 5 | C | Livianas | Flamenco | guitarra | | | |
| 6 | B | Serranas | Flamenco estilizado | Guitarra | Mar contrabandistas | | María Luz Galicia |
| 7 | C | Tarantas cante de levante | Flamenco | Guitarra y cante | | | |
| 8 | C | Media Granaína | Flamenco | Cante y Guitarra | Gitanos del Sacromonte (Granada) | Aurelio Selles cante | |
| 9 | C | Alegrías cante de Cádiz | Flamenco | Guitarrista, cantaor y palmero | | Aurelio Sellés, Chano Lobato, Rafael de Jerez «El Lápiz» | |
| 10 | B | Alegrías cante de Cádiz | Flamenco | Guitarrista, cantaor y palmero | | | María Luz Galicia |
| 11 | B | Caracoles “Madrid, Flamenco” | Flamenco escénico estilizado | Guitarra, cante Palillos | Madrid | Tejeira y Soirt Almadén cantaor | Pilar López y su Ballet Español |
| 12 | B | Baile por Seguiriyas | Flamenco | guitarra | | - | Juanita acevedo |

¹³ B, abreviatura de baile.

¹⁴ C, abreviatura de cante.

¹⁵ Término usado para referirse a las castañuelas.

| | | | | | | | |
|----|---|---|------------------------------|-------------------------|-----------------------------|-------------------------|-----------------|
| 13 | B | Tanguillo de Cádiz | Flamenco | Cante, guitarra, palmas | Puerto de Santa María Cádiz | Aurelio Sellés | Juana Loreto |
| 14 | B | “Zapateado del Perchel”¹⁶ | Flamenco escénico estilizado | Guitarra | Tablao o café de cante | - | Roberto Ximénez |
| 15 | C | Bulerías | Flamenco | Cante y guitarra | | Pastora Amaya y Farruco | |
| 16 | C | Bulerías | Flamenco | Cante guitarra | Barco | | |
| 17 | B | Martinete | Flamenco escénico Estilizado | | Ronda | El Pili - cantao | Antonio |

Los elementos escenográficos con los que Neville asocia las secuencias que contienen flamenco son de dos tipos. En los interiores recrea un café de cante y en el caso de localizaciones exteriores utiliza postales de rincones andaluces, intentando buscar una correspondencia con el lugar de origen del palo o baile interpretado. Una pretensión que no aparece resuelta de manera convincente en algunas ocasiones.



Figura 1. *Zapateado del Perchel*. Café de cante



Figura 2. *Tanguillo de Cádiz*. El Puerto de Santa María

¹⁶ Pertenciente a *Flamencos de la Trinidad*.

5. 2. Escuela Bolera

Este estilo está representado en tres secuencias. En la primera de ellas Pacita Tomás, ejecuta el *Bolero liso*, sobre la transcripción para piano de autor desconocido. La segunda secuencia, *Panaderos*¹⁷, es un arreglo coreográfico realizado por Pilar López sobre el paso de panaderos interpretado por su Ballet Español, con música de la zarzuela *Cádiz* de Federico Chueca y Valverde. El último baile perteneciente a la escuela bolera es una coreografía de Antonio. Se trata de una bolera estilizada, más depurada y no tan tradicional que está realizada sobre la música de las sonatas del Padre Soler.

| Baile | Estilo | Instrumentos | Escenografía | Calzado | Palillo | Músicos/Composición | Bailarines |
|---|--|--------------|---------------------------|----------------------|---------|---|--------------------------------------|
| Bolero clásico ¹ | Escuela bolera | Piano | Palacio real | Zapatilla | Si | <i>Bolero Liso</i> – Sin firma | Pacita Tomás |
| Panaderos | Escuela bolera arreglo coreográfico de Pilar López | Orques-ta | Palacio Real | Zapatillas Zapato él | Si | «Sevillanas y calese-ras» <i>Cádiz</i> – Chueca y Valverde. | Trío (Ballet Español de Pilar López) |
| Sonatas del Padre Soler – Coreografía de Antonio | Bolera Estilizada | Piano | Monasterio de El Escorial | Zapatilla | Si | <i>Sonatas</i> del Padre Soler | Antonio |

Tabla 2. Bailes de escuela bolera

Las escenografías escogidas para estas secuencias tratan de evocar el pasado esplendoroso español, una mirada hacia nuestra historia a través de monumentos como el Monasterio del Escorial (siglo XVI), o el Palacio Real de Madrid de la misma época que el del nacimiento de la escuela bolera (siglo XVIII). Paisajes y monumentos que forman parte del imaginario que caracteriza la sociología del régimen franquista del momento en el recuerdo de las glorias del Imperio del siglo de Oro.

¹⁷ Estos «panaderos» y los «caracoles» (mencionados anteriormente) pertenecen al trabajo coreográfico titulado *Madrid flamenco* de Pilar López.



Figura 3. Pacita Tomás bailando el *Bolero liso*.
Palacio Real de Madrid



Figura 4. Antonio bailando *Sonatas del Padre Soler*. Monasterio del Escorial

5. 3. Folclore

Es el estilo menos representado en el largometraje, con presencia en sólo dos secuencias y donde se retrata sólo parte del folclore andaluz. La sección femenina de Málaga fue la encargada de interpretar unos verdiales, acompañados por la música de una «panda de verdiales¹⁸». La segunda secuencia son unos fandangos de Granada, con acompañamiento de voz y guitarra.

| Baile | Instrumentos | Escenografía | Vestuario | Calzado | Bailarines |
|---|--|----------------------------|------------------|------------|------------------|
| Verdiales de Málaga ¹ | Violín, pandero, crócalos, canto, guitarra | Exterior: puerto de Málaga | tradicional | Alpargatas | Sección femenina |
| Fandangos de Granada o granadina | Voz y guitarra | Exterior: Granada | Traje de lunares | Zapato | 4 mujeres |

Tabla 3. Secuencias que contienen bailes de folclore

Estas secuencias utilizan unas localizaciones exteriores y están en relación con el origen geográfico de la danza. Los verdiales fueron filmados en el Morro de levante del puerto de Málaga¹⁹ y los fandangos de Granada en los jardines del Generalife.

¹⁸ La «panda de verdiales» es una agrupación instrumental que se compone principalmente de voz, violines, pandero, crócalos y guitarra.

¹⁹ Datos encontrados en la conferencia realizada por José Manuel Molina Gámez en el museo Pablo Picasso de Málaga “*Verdiales: Carnaval pagano*” el 14-I-2016. En ella también cuenta que Neville tuvo la oportunidad de elegir para acompañar los verdiales entre la rondalla de la sección femenina o la panda, decantándose por esta última. [Consultado 11-VIII- 2017]. Disponible en: <https://diccionarioverdiales.wordpress.com/2016/01/17/0488-conferencia-verdiales-carnaval-pagano-14-1-2016/>



Figura 5. *Verdiales*. Puerto de Málaga

5.4. Danza estilizada

Esta forma de la danza española se caracteriza por la utilización de pasos de los estilos anteriores, con una base de técnica clásica y en la que hay una búsqueda de las líneas generales del movimiento. Estas coreografías suelen tener los mismos títulos que las composiciones musicales sobre las que se realizan, las cuales en la mayoría de los casos no han sido compuestas por sus autores para ser bailadas, pero si pertenecen normalmente al canon establecido dentro de la música histórica consagrada del nacionalismo español. Los dos ejemplos presentados son coreografías de Pilar López, la *Danza n°11* de Enrique Granados y *Pepita Jiménez* de Isaac Albéniz.

| Baile | Instru- mentación | Esceno- grafía | Vestuario | Calzado | Pali- llo | Músicos/Com- posición | Bailarines |
|--|----------------------|---------------------------------|-----------|---------|--------------|---|--|
| Pepita Jiménez Coreografía Pilar López ¹ | Orquesta | Escenario teatral (telón) | Flamenco | Zapato | Sí ella | <i>Pepita Jiménez</i> - I. Albéniz | Pilar López, Roberto Ximénez, Alejandro Vega y Manolo Vargas. |
| Danza N°11 Coreografía Pilar López | Arreglo orquestal | Escenario teatral (telón) | Flamenco | Zapato | Sí Ella | <i>12 Danzas españolas Op. 37 n°11 (Zam- bra)</i> -Granados | Pilar López y Manolo Vargas |

Tabla 4. Danza estilizada

Para representar este estilo de danza escénica, que surge en el siglo XX a partir de Antonia Mercé, Neville ubica sus evoluciones sobre un escenario y con un telón de fondo, ya que es un estilo cuyo origen es inherente al teatro.



Figura 6, *Pepita Jiménez*. Escenario, telón

6. Conclusiones

Duende y misterio del flamenco, más allá de su valor cinematográfico se puede entender como un documento histórico de primer orden para tomar el pulso a la danza española como género en uno de sus mejores momentos de su configuración. De hecho, presenta el estado de la danza española en la década de los años 50 cuando todavía no estaba fijada de forma oficial o académica. Esto nos permite ver el grado de profesionalización de los bailarines, cuya base técnica todavía se encontraba en un estado muy primario. Por otro lado, nos muestra los diferentes niveles de estilización a los que se sometía cada uno de los estilos de la danza española.

Con respecto al guion de la película, aparece como un agente activo que va a difundir ideas que desde finales del XIX generaron toda una serie de teorías que se encierran dentro de esa primera flamencología tradicional. Por otro lado, a través de los cantaores y los cantes que son representados en la película, se postula como un factor de referencia en la etapa denominada de la «revalorización»²⁰ del flamenco.

Podemos considerar que el título de *Flamenco*, es simplemente un reclamo para su difusión, ya que presenta una visión global de la danza española teatral a través de los cuatro estilos que la componen.

²⁰ BERLANGA, Miguel Á. (2011): «Repensando el flamenco en claves musicales. Líneas de investigación» en: Olarte Martínez, Matilde (ed y coord.): *Fuentes documentales interdisciplinarias para el estudio del patrimonio y la oralidad en España*, Pontevedra, Ed. Dos Acordes. [Consultado: 1-VI-2017]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/41933>

Basándonos en las líneas investigadoras más actuales del flamenco desarrolladas por Gerhard Steingress²¹ o Miguel Ángel Berlanga²², y de algunas apreciaciones realizadas por Victoria Cavia²³, podemos hacer una relectura de la película considerando la inclusión del folclore andaluz y bailes de escuela bolera como el legado que a través de procesos de hibridación o transculturación producidos durante el siglo XIX, formarán el flamenco como un género moderno urbano. Y este, a su vez, servirá como fuente en el desarrollo del cuarto estilo que conforma la danza española, que surge como manifestación artística en el siglo XX, la danza estilizada.

Referencias bibliográficas

- BERLANGA, M. Á. (2016): «Los bailes de jaleo, precedentes directos de los bailes flamencos»; *Anuario musical*, N° 71, 179-196. [Consultado: 3-V-2017]. Disponible en: doi: 10.3989/anuariomusical.2016.71.10
- BERLANGA, M. Á. (2011): “Repensando el flamenco en claves musicales. Líneas de investigación” en: Olarte Martínez, Matilde (ed y coord.): *Fuentes documentales interdisciplinarias para el estudio del patrimonio y la oralidad en España*, Ed. Dos Acordes. [Consultado: 1-VI-2017]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10481/41933>
- CAVIA NAYA, V. (2013): *La castañuela española y la danza: baile, música e identidad*, Valencia, Mahali.
- HERRERO HERREZUELO, M. Á. (2016): *El cinefotocolor*. [Consulta: 22-IX-1017]. Disponible en <http://hdl.handle.net/10016/23354>
- LUNA, J. C. de (2007): *De Cante Grande y Cante Chico*. Sevilla, Extramuros.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, A. (2007): *Colección de Cantes Flamencos*. [Edición facsimil 1881], Sevilla, Extramuros.
- PÉREZ PERUCHA, J. (1982): *El cinema de Edgar Neville*, Valladolid, 27 semana internacional de cine de Valladolid.
- STEINGRESS, G. (2006): *y Carmen se fue a París*, Córdoba, Editorial Almuzara.

²¹ STEINGRESS, G. (2006): *y Carmen se fue a París*. Córdoba: Editorial Almuzara.

²² BERLANGA, M. Á. (2016): «Los bailes de jaleo, precedentes directos de los bailes flamencos»; *Anuario musical*, N° 71, 179-196. [Consultado: 3-V-2017]. Disponible en: doi: 10.3989/anuariomusical.2016.71.10

²³ CAVIA NAYA, V. (2013): *La castañuela española y la danza: baile, música e identidad*, Valencia, Mahali.

MONEY: THE TOKEN OF CULTURAL MEMORY AND AMERICAN ETHICS IN FRANK CAPRA'S FILMS MAKING PHILOSOPHY

Sina Vatanpour

Université de Lille 3
sina.vatanpour@univ-lille3.fr

Resumen:

My paper aims to focus on the theme of money as sign and symbol of personal identity and as social and political discourse in Frank Capra's films. Money provides the core of Capra's films, the blood that runs in the veins to give life to the story. Its absence or excess, its corrupting influence or its honest gain abounds in Frank Capra's movies. Starting with his first silent feature film *The Strong Man* in (1926) and up to his last film *Pocket Full of Miracles* in (1961), the theme of money in different films intertwines with religion, love and the quest for personal success, and structures his narratives and its aesthetics. The American mythical values of success, individualism and the self-made-man provide Capra with the ideology and pictorial grammar that allows him to structure his Manichaeian approach to money, as an ideal or something malevolent. It is essential to take into account the socio-economic and political discourse that Capra incorporates in his films. Money echoes the events and the evolution of American society. Most of his successful films with the famous 'Capra Touch' were made in the thirties during the Great Depression. It would be impossible to approach films such as *Meet John Doe* or *You Can't Take It with You* without taking into account the despair and the destruction generated in this decade. In these films, the rich, bankers and industrialists are often portrayed with strong tyrannical and domineering characteristics; they are devoid of love and humanity. Nevertheless, Capra leaves the possibility of redemption and in several of his films; the intense experience of the events brings the rich man to radically modify his attitude and way of life. Moreover, Capra's discourse on money contributes to Hollywood's effort to pacify American society by expressing the hope of a better future and magnifying the myth of the American dream and the unity of the nation.

Key Words: Money – Capra – Great Depression – Ethics - Redemption

In the present paper I will examine Frank Capra's treatment of money in some of his major films. I will develop the idea that in his movies, particularly during the Great Depression, money as representation of value incorporates the national American myths and beliefs and simultaneously becomes the object through which ethical responsibility— in Levinasian terms— opposes avarice and the self-centeredness. The amalgamation leads to redemption and domination of right over wrong, both in individual and national terms. In this perspective, money becomes the creative force that generates the storyline and stages the social, economic and political drama on the silver screen.

Money is the very basic and vital need of filmmaking, without which no project gets off the ground. Even the film d'auteur with a small budget requires financing, and perhaps even more cruelly so because of the high risks of not returning its initial investment. Money is the heart of the matter in the sense that making money is the primary goal of filmmaking.

At the beginning cinema was a magic lantern that astounded the public with the dark patches and shadows that the light threw on the screen; but we should also consider the fact that beauty, glamour and power work magic likewise. Hollywood Stars in their limousines, raised from ashes to greatness, adored by the public, not unlike the golden cow on the pedestal of the primitive man, determine fashion, hairstyle, manners, and above all they help manufacture public opinion and sometimes the political course of events.

Money is the currency of the magic produced by the make-up girl, costume designer, the marketing and advertising agency that constructs the image of the actor or market the film, the writer who dreams the golden dreams, the photographer who throws light on them and the film that materializes their image.

Money, its power, its madness, excess or absence runs through Frank Capra's films starting with his first feature film in 1926, *The Strong Man* with Harry Langdon up to his last film in 1961, *Pocket Full of Miracles*, a remake of *Lady for a Day* (1933). One would imagine that films such as *Lost Horizon* (1937) or the *Why We Fight* series made for the United States army during WWII would make exceptions. Nevertheless, the debate over the absence of money greatly contributes to picturing Shangri-La as a utopia and even though money is not represented in *Why We Fight* series, Capra strongly insists on their commercial success in his autobiography. He writes, "*The State Department has stated that these showings enriched our treasury by more than \$2,500,000 – a sum six times greater than their original cost.*"¹ Despite the fact that the *Why We Fight* series were made for the United States army, they were made available to the public through private distribution networks in the United States and Europe on account of their strong ideological content.

¹ CAPRA, F. (1971) *The Name Above the Title*, New York, Da Capo Press, 336.

In general Capra has been extremely conscious of the commercial success of his films; in his autobiography and various interviews he proudly and repeatedly claimed and enumerated his commercial achievements and ascertains entertainment as the magic potion that draws larger audiences and thus equals commercial success. The preamble to his autobiography highlights precisely this aspect; "*There are no rules in filmmaking, only sins. And the cardinal sin is Dullness.*"²

Capra's poor immigrant origins provide us with a plausible explanation for his fascination for success and the manner he pictures money in his films. His family immigrated to the United States in 1903, when he was six years old. Through grammar school he sold newspapers and his family allowed him to go to high school on condition that they did not pay for it.³ In an interview with John F. Mariani Capra clearly states that in the first few years of filmmaking he "*was only in it for the money.*"⁴ In addition, the American myth of success, so recurrent in Capra's movies, seems to have exercised an equally great influence on his imaginary. Capra's films are populated with millionaires and prominent families. Werner Sollors in *Beyond Ethnicity* has pointed to the importance of the myth of success in the process of the immigrants' Americanization.⁵ Frank Capra was no exception; he saw himself as "*another Horatio Alger, the success kid, [...] rags-to-riches hero.*"⁶ In the preface to his autobiography, he clearly expresses his hatred of poverty.

*"I hated being poor. Hated being a peasant. Hated being a scrounging news kid trapped in the sleazy Sicilian ghetto of Los Angeles. My family couldn't read or write. I wanted out. A quick out. I looked for a device, a handle, a pole to catapult myself across the tracks from my scurvy habitat of nobodies to affluent world of somebodies. [...] When I finally found my vaulting pole, [...]. It was a magic carpet – the magic carpet of film! I vaulted to fame on its witchery."*⁷

² Idem, XXI.

³ Through high school, he cumulated several other jobs to finance his schooling, he worked as janitor for two hours, played guitar in a bistro on Sunday nights, and every Saturday night he "stuffed" papers at the *Los Angeles Times*.

⁴ MARIANI, J. F. (1975) interview, *Focus on Film* 27, 41-47. Reprinted in: Leland Poague (ed.) *Frank Capra Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 134.

⁵ In this context Sollors refers to The Ford Motor Company English School Melting Pot rituals of 1916. During the procedure the immigrant workers were symbolically reborn by appearing on the deck of a steamship built for the occasion dressed as immigrants and then walking down a ladder dressed as Americans holding the United States flag in their hands with faces "eager with the stimulus of the new opportunities and responsibilities opening in front of them".

SOLLORS, W. (1986) *Beyond Ethnicity, Consent and Descent in American Culture*, Oxford, Oxford University Press, 91.

⁶ CAPRA, F. *The Name Above the Title*, op; cit., 9.

⁷ Idem, XIX.

In Capra's films money does not flood the screen as for instance in Melvyn Leroy's *Gold Diggers of 1933* in which actresses dressed in costumes made of coinage dance on a stage with sets built with gigantic dollar coins.



Picture 1. *Gold Diggers of 1933*



Picture 2. *It's a Wonderful Life*

Capra does not stage money as an object of desire but as an embodiment of a moral or a spiritual message. In *It's a Wonderful Life* (1946) the pile of money accumulated on the table is not displayed attractively or as a thing with financial value but as the object that embodies people's approval of George Bailey's moral character and an expression of good neighbourly relations.

In *Lady for a Day*, money epitomizes some kind of magical power for the superstitious gangster, who believes buying an apple from the tramp lady called Apple Annie brings him luck and refuses to take any decision before buying an apple from her. Furthermore, in *The Matinee Idol* (1928) the fifty-cent coin that serves as payment to a well-known Broadway actor for playing a small part in a rural theatre becomes the symbol of love and the sentimental give-and-take between him and the female stage director.

Several meanings of money become salient in Capra's work in association with a broad range of topics such as personal success, social class, religion, morality, political power, and obsession with undertaking good deeds. In a good number of Capra's movies, particularly in the early ones, money is essentially entwined with love and marriage; poor girl falls in love with a rich man such as in *That Certain Thing* (1928), *The Matinee Idol* (1928), *Ladies of Leisure* (1930), *Forbidden* (1932). Or a rich woman falls for a poor boy as in *Platinum Blond* (1931), *Power of the Press* (1928), *It Happened One Night* (1934), *Broadway Bill* (1934) and its remake *Riding High* (1950). These films adopt the conventional old-style attitude towards money and love, the latter being victorious. In some cases money functions as a measure of sincerity and love as in *It Happened One Night* in which want of money determines the supercilious King Westley's motivation to marry Ellie Andrews (Claudette Colbert), the daughter and heiress of the wealthy industrialist Alexander Andrews. In contrast, the poor newspaperman Peter Warne (Clark Gable), who is truly in love with Elli declines a large reward and asks a small amount of money he spent on his daughter. But

first and foremost money, particularly in Capra's later films, ties in with the question of morality, good neighbourly relations and redemption. Curiously, the combination becomes the core constituent and stimulus that promotes entertainment – or what is sometimes referred to as Capra corn. Money and ethics of money making is at the core of Capra's movies, the blood that runs in the celluloid to give life to the story.

Already in his first feature film *The Strong Man* (1926) with Harry Langdon, money and ethical responsibility of the citizens occupy a paramount place. The protagonist Paul (Harry Langdon) arrives in Cloverdale, a city ruled by the mob. The first images of the city show armed men driving trucks loaded with liquor. The town hall has been transformed to a music hall and renamed 'The Palace' by the mob. The captions announce that the city changed overnight and that "*Justice and decency had fled before the new law – money*".

The parson and the parishioners march to the saloon singing biblical hymns claiming that the miracle of Jericho will repeat and the evil of crime money will lose its hold on the town. The captions proclaim, "*The good Book says 'faith can move mountains' [...]. This is the sixth day of marching around our Jericho. Believe ye and behold! The miracle shall be repeated!*" In the end, Paul's innocent and awkward activities destroy the saloon and drive the gangsters out. Thus the film combines the strength of the virtuous citizens and Langdon's childlike innocence to oppose crime money and vice. *The Strong Man* embraces most of the ideological fundamentals in regard to money in Capra's future films; money tied in with social ethics, religion and neighbourly love. Later, *The Miracle Woman* (1931) takes the pattern to the extreme. After the death of an unappreciated minister, her daughter Florence Fallon loses faith in religion and sets up her own church with the help of a 'con' man. She gives up the profitable enterprise when she falls in love with a blind innocent young man who truly believes in her.

After 1932, during the Great Depression, Capra introduced significant changes in his approach to the treatment of money after 1932. With the onset of the Great Depression in the thirties, important changes befell American society and politics. The transformation occurred at different levels, the economic conditions affected not only people's financial situation and jobs; they transformed society, its codes, the relationships between people, and generated fears, desires, aspirations that in turn commanded a different personal and national imaginary.

At the beginning, the unemployed could still afford to pay for the ticket, which gave them access to the cheapest entertainment and to have a few hours of comfort or even sleep in the auditorium. But by 1932, with the unemployment rate hovering around 20%, people could no longer afford even a dime. As a result, major studios ran into serious financial difficulties, which forced Fox and Paramount to go into receivership. Hollywood studios began to adapt themselves to the needs and difficulties that had surfaced.

Another important factor for the change was the rise of dictatorial regimes in Europe with threatening repercussions in the United States. In his interview with John

Mariani, Capra stated that filmmakers strongly felt the possibility of a takeover by a “demagogue.” He claims, “*There were a lot of people who had these paramilitary things like in John Doe. [...] They were preparing to defend themselves come the revolution. There were motorcycle troops.*”⁸

Different creative codes emerged almost simultaneously. Films challenged the establishment, the old order of things, and questioned the traditional American values. The film noir, for instance, staged poverty-ridden individuals rising to a position of power and financial dominance through crime and bootlegging. The conjunction of economic crisis, prohibition, and lack of hope in the future had turned around the American historical values of individual creativity and success and fashioned a mythology of crime as a shortcut to power and wealth.

Another trend was the screwball comedy that originated in the thirties; they were escapist films that often staged the tension in a couple’s relationship or juxtaposed the wealthy and the poor and brought them to cohabit peacefully together in the end.

The state of things forced Capra to adjust his approach to themes and treatment of his films. In his autobiography, he situates the change around the 1932 mark.⁹ He admits that before 1932 his movies were “*fictional films – without basis in reality*”, and that with the crisis he began to consider the real life of “*hard-pressed Smiths and Joneses.*” Capra phrased the new angle he had unearthed as “*wealth versus ‘ideals’, Big Money against little people.*”

The immediate result was the making of *American Madness* on the deficient banking system, which was one of the major causes of the crisis.¹⁰ The story and the script were written by Robert Riskin, a longtime collaborator of Capra who won five Oscars for scripts written for his films.

Capra explains that the Thomas Dickson character (Walter Huston) was modeled on an Italian immigrant called Giannini, who started the Bank of Italy, which later became the Bank of America. “*He’d lend money on character.*”¹¹ Amadeo Giannini also inspired the character of Gino Monetti (Edward G. Robinson) in Mankiewicz’s *House of Strangers* (1949).

The shift in Capra’s approach corresponds to changes that took place on a much larger scale in Hollywood with the studios trying to adapt to the new social and political environment. Harry Benshoff and Sean Griffin perceive the shift in the mood of the country to support the establishment as a consequence of Franklin Roosevelt’s New Deal, welfare and farm subsidies, which in turn encouraged Hollywood to “*make films that upheld a belief in the United States as the land of opportunity.*”¹²

⁸ MARIANI, J. F., op. cit., 143.

⁹ CAPRA, F., *The Name Above the Title*, op. cit., 136.

¹⁰ Idem, 136.

¹¹ GLATZER, R. (1973- Interview), “A Conversation with Frank Capra,” in Leland Poague, op. cit., 113.

¹² BENSHOFF, H. M. & GRIFFIN, S., (2004) *America on Film, Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*, UK, Wiley-Blackwell, 181.



Picture 3. *American Madness*

Most Hollywood moguls, with the exception of Louis B. Mayer, supported Roosevelt's election and his New Deal policies. Warner Brothers succeeded to bring together most of the Hollywood celebrities to support Franklyn Roosevelt, and Jack Warner personally collected money in the film world to finance Roosevelt's presidential campaign.¹³

According to Robert Sklar with the depression that had shaken the old American myths and dangerously threatened the establishment, filmmakers began to use their knowhow in order to influence and revive the American way of life and its fundamental values.¹⁴ Their approach – willingly or not – to idealize America and its Capitalistic values worked as a safety valve in one way or another in a period of social unrest. In this sense, Hollywood contributed to maintain social order. Robert Sklar argues that Disney and Capra were the first filmmakers to comprehend the transformation and to put their awareness to work. He contends that the first Mickey Mouse films portrayed a fantasy world with its own internal rules that freed the viewers' minds. But the later Mickey Mouse cartoons began to produce an idealized and moralized world. For example, in the much-admired *The Three Little Pigs* (1933), the third pig's hard work and providence is approved against the idleness and carelessness of the other two. Another example is the decision of Ohio State to ban a Disney cartoon that showed a cow reading Elin or Glyn's novel of adultery entitled *Three Weeks*.¹⁵

Similarly, Capra began to picture America as an ideal society in which the hard working ordinary individuals can succeed and reach the top. Clichés such as Pioneer values, rural and good neighbourly attitude, the American dream, upward mobility, combat against injustice and corruption, abound in Capra's films after 1932. Such a utopian conception of America became almost ideological, in the sense that it promoted a politicized fantasy conception of the United States, which in most cases was

¹³ SOBA, J. F., « Industrie du Cinéma et pouvoir politique aux Etats-Unis : du New Deal à la seconde guerre mondiale, », in Mokhtar Ben Barka, *Argent et pouvoirs aux Etats-Unis*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 38.

¹⁴ SKLAR, R. (1994), *Movie-Made America, A Cultural History of American Movies*, New York, Vintage Books, 95.

¹⁵ Idem, 204.

far from reality. The contrast recalls the analogy formulated by John Steinbeck in one of his essays "Paradox and Dream," in which he opposed the pitiless reality of everyday life to a mythological perception of the United States.¹⁶

The contrast between reality and dream evoked by Steinbeck raises the issue of memory and the reconstruction of the past. In general, all creative effort is necessarily concomitant with memory. The changes around the 1932 mark brought Hollywood to re-interpret a mythical past of the United States and promote fabricated ideals. Maurice Halbwachs, in his work on collective memory, has shown how the present affects and re-interprets the past.¹⁷ In this perspective, in order to counter the consequences of the Great Depression and the rising dictatorships in Europe, Hollywood films actively participated in the creation of a collective memory that politicized the recollection of the past in view of the present. They created an imagined reality, which people in and outside of the United States believe in.

Alison Landsberg has used the term "Prosthetic memory" to refer to what "*emerges at the interface between a person and a historical narrative about the past, at an experiential site such as a movie theatre or museum.*"¹⁸ In her words, "*Cinema and other mass cultural technologies have the capacity to create shared social frameworks for people who inhabit different social spaces with different practices and beliefs.*"¹⁹

Capra's films re-invent the American past, not by recreating historical events, but by promoting an imaginary past through clichés such as the self-made-man, hard work, individual undertaking and success. Capra conceives of his positive characters at the conjunction of such mythological past and the American Protestant dogma.

As John Cassavetes' has remarked, "*Maybe there really wasn't an America, maybe it was only Frank Capra.*"²⁰

In the particular social and economic climate, the thematic of money in relation to the question of ethics and redemption becomes a major theme in Frank Capra's films. The association of money with religion and corruption was not new in Capra's work; however, the treatment was different.

In general Capra's philosophy does not necessarily perceive money as evil. He does not disapprove of moneymaking and wealth; on the contrary, creative money, individual initiative and material success are often put forward positively in his films. It all depends on how money is made and to what end, it is used. It becomes a ques-

¹⁶ STEINBECK, J. (1966), "Paradox and Dream," in Susan Shillinglaw and Jackson J. Benson (ed.), *America and Americans*, New York, Penguin, 330-339.

¹⁷ HALBWACHS, M. (1950), *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel.

¹⁸ LANDSBERG, A. (2004), *Prosthetic Memory, the Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia University Press, 2. See also, Pam Cook (2005), *Screening the Past, Memory and Nostalgia in Cinema*, New York, Routledge.

¹⁹ Idem, 8.

²⁰ Quoted by SILKE, J. R. & HENSTELL, B. in their interview, "Frank Capra, 'One man – One Film,'" in Leland Poague, *Frank Capra Interviews*, op. cit., 72.

tion of personal and social ethics. *Mr. Smith Goes to Washington* (1939) provides us with a flagrant example. The story finds its dynamism and crescendos in the confrontation that opposes the young idealistic senator Jefferson Smith (James Stewart) with the corrupt Senator Joseph Paine. The protagonist's first name Jefferson as well as his adversary's surname Paine obviously evokes the American revolutionary values and declaration of Independence.

Capra condemns money made dishonestly through manipulation, or money hoarded for its own sake. The tycoons and industrialists in his films often accumulate negative attributes; they are dictatorial, manipulative, corrupt and immoral. To mention just a few flagrant examples, we may contemplate the cases of Anthony Kirby (Edward Arnold) in *You Can't Take It with You* (1938), D. B. Norton (Edward Arnold) in *Meet John Doe* (1941), Henry Potter (Lionel Barrymore) in *You Can't Take It with You* (1946), or J. L. Higgins (Walter Connolly) in *Broadway Bill* (1934).

Thus, money becomes the object that incorporates the dichotomy that rules in Capra's films and the main creative drive of his stories. Antagonisms such as good and evil, poverty and wealth, giving and taking, truth and lies in association with money, construct the narratives of his later films.

Sam B. Girgus in *Levinas and the Cinema of Redemption* contends that from 1930s to the 1960s, Hollywood films developed a film form "devoted to the idea of redemption."²¹ He argues that "the American cinema of redemption gains moral clarity and intellectual significance when viewed through the perspective of the Puritans, Emerson, and the contemporary ethical philosophy of Levinas" and his definition of the ethical relationship of an individual to the other.²² Levinas' perception of ethics stems from the experience of the encounter with the 'other'. He conceives of the meeting between two people, a face-to-face encounter, as what generates responsibility towards the 'other'.²³

Such a perception of a person's responsibility towards the other in conjunction with finance and power politics plays a significant role in Capra's later films.

In most cases, corrupt men of money and power convert and adopt a moral and ethical position in the end. Moreover, Jefferson Smith (James Stewart) in his face-to-face struggle with Senator Joseph Paine (Claude Rains) in *Mr. Smith Goes to Washington*, or Longfellow Deeds' encounter with the ruthless journalist Babe Bennett (Jean Arthur), who in the end – just like Clarissa Saunders (Jean Arthur) in *Mr. Smith Goes to Washington* – converts to the protagonist's 'ethical' position, are significant examples.

²¹ GIRGUS, S. B. (2010), *Levinas and the Cinema of Redemption, Time, Ethics, and the Feminine*, New York, Columbia University Press, 25.

²² Idem, 32.

²³ LEVINAS, E. (1982), *Ethique et infini*, Paris, Fayard, 91-94. See also, *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité*, Paris, Kluwer Academic, 1971, 211-220.

In Capra's mechanism of redemption, Christian imaginary and messianic metaphors play a substantial role. In *Mr. Deeds Goes to Town* (1936) the colossal sum of money that Longfellow Deeds (Gary Cooper) inherits, spawns a situation that opposes his moral code to that of the big city, the immoral newspapermen and women and the shark lawyers. Longfellow's indifference to money by itself becomes the mark of a different moral code in opposition to mammon avarice that rules in the city. The entire plot of the film relies on the moral opposition with money as the heart of the cyclone that drives the storm, and most of the entertaining gags and amusing sketches that follow draw their vim from this antagonism. The telling scene is the hobo reproaching Deeds for feeding doughnuts to horses when people are starving at a time of economic crisis. Money ceases to be an abstract indicator of power and translates into food and shelter. When the deceived and disappointed Longfellow decides to escape the conflict by distributing his money among the victims of the Great Depression, the moral conflict intensifies and reaches its apex in the courtroom. His wish to distribute four hundred acres of land, a cow, a horse and some grain to each farmer, is judged as madness. However, in Levinasian terms, Longfellow Deeds is simply accomplishing his responsibility towards the 'other'. Thus, Capra adopts a moral standpoint, one that corresponds to the layman's viewpoint suffering from the abysmal financial crisis.

The protagonist's name and ancestry stand out as a milestone of integrity. The word "Deed" means both a legal document regarding ownership of property and a brave and noble act. Moreover, he is the son of Mary and Joseph Deeds, a genealogy that allegorically places him in Christ's lineage; it underlines his innocence and ethics that are completely out of time and place. A conscious and purposeful choice by Capra and his scriptwriter Robert Riskin since as Charles J. Maland has pointed out "*his parents' names were changed from Budington Kelland's 'story 'Opera Hat,' on which the film is based.*"²⁴

Furthermore, the ambitious wisecracking female journalist, babe Bennett, who conspires against Longfellow Deeds, introduces herself as Mary Dawson. Her first name is in continuity with Christian mythology that constitutes Longfellow's essence. Her surname Dawson fits her role as the snooping journalist to perfection. *Oxford Dictionary* defines 'Daw,' or Jackdaw as a small grey-headed crownoted for its inquisitiveness. In addition, the word 'Daw' evokes its homophone 'dough' or money in American slang.²⁵

Mr. Deeds Goes to Town, like most other films by Capra, is a morality play that turns to an entertaining farce with money at its core putting on stage the dichotomy of good and evil.

²⁴MALAND, C. J. (1980), *Frank Capra*, Boston, Twayne Publishers, 95.

²⁵In general the names of most of the characters in Capra's films seem to be taught out carefully to suit to the plot line, nevertheless, they should be considered with humor as one of the components that weave in with the rest of the story to construct that special Capra touch.

The typology of Christ, in association with ethics and redemption, appears in several of Capra's films made in the thirties with the development of a more complex cinematographic language. In *Meet John Doe* (1941), Long John Willoughby (Gary Cooper) declares that he will commit suicide at Christmas Eve in protest of social ills and political tribulations. At the end of the film after his defeat by the financier and publisher tycoon D. B. Norton (Edward Arnold), he climbs up the snowy city hall tower with the church bells chiming from a distance. Norton's manipulation and viciousness has managed to overturn the true meaning of John Doe Club that promotes good neighborly relation which counterparts the responsibility that each individual has towards the 'other'.

The setting of the final scene and John Doe's willingness to sacrifice himself in order to show that he truly believes in 'love thy neighbor' philosophy, distinctly evoke Christ and his crucifixion. In this context, the ambitious journalist's first name 'Ann' (Barbara Stanwyck) is significant too since, in Christian tradition it is the name given to Jesus's mother.

The dichotomy here stands between the John Doe slogan of 'ethical' relations with the 'other' and Norton's ambition for political power and the White House. Thus, righteousness opposes deceitfulness, poverty wealth, sacrifice acquisitiveness, democracy totalitarianism, and ethics immorality.

Similar messianic metaphors emerge in association with Thomas Dickson (Walter Huston) in *American Madness* (1932) and Jefferson Smith (James Stewart) in *Mr. Smith Goes to Washington* (1936). Jean Arthur in *Mr. Deeds Goes to Town* tells her flat-mate that she is crucifying Longfellow Deeds. Similarly, Senator Joseph Paine in *Mr. Smith Goes to Washington* says that he refuses to crucify the young inexperienced Jefferson Smith. His name, Joseph, evokes Saint Joseph, Christ's father. The Senator noticeably is the father substitution on account of his attitude towards Jefferson Smith and the fact that he was once his father's friend and companion in their fight against injustice.²⁶ Religion – in conjunction with money – often in communion with the topic of redemption and good neighborly relation with the 'other' – significantly contributes to Frank Capra's films as an American ingredient with the purpose of making a popular film. Otherwise, Capra, although a Catholic, denies being a fervent religious person.²⁷

Capra, who recognizes the importance of Protestant ethics in American society and the construction of its national identity, positions his films in view of Protestant

²⁶ In this context it is interesting to recall the fact that in 1957 Capra worked on a project to make a biblical film for Columbia called *Joseph and His Brethren*.

²⁷ Capra was raised a Roman Catholic but drifted from regular church rituals. In his autobiography he describes himself as having been a "Christmas Catholic" at the time he began directing *The Strong Man*. Charles J. Maland, op. cit., 91. Later in his autobiography, he explains to a group of scientists at A. T. & T., "I am a Catholic in *spirit*; one who firmly believes that the anti-moral, the intellectual bigots, and the Mafias of ill will may destroy religion, but they will never conquer the cross." F. Capra, op. cit., 443.

values and typology. Sacvan Bercovitch has argued that the seventeenth century Puritans fashioned the myth of America and the American identity. According to Bercovitch, the Puritans “*conceived of the American paradise as the fulfilment of the scripture prophecy.*”²⁸ He argues that typology was essential to “*the seventeenth-century Puritan,*” for whom “*exemplum fidei denoted a type of Christ.*”²⁹ Respectively, Capra’s positive characters – and by extension the American identity – are modeled on Christ, and on “the scripture prophecy”.

Moreover, Bercovitch in *The American Jeremiad* argues that the rhetoric of the Puritan jeremiads has extended to many other forms of writing. He argues that, “*Only in the United States has nationalism carried with it the Christian meaning of the sacred.*”³⁰

Jefferson Smith’s twenty-four-hour political speech at the Senate with his messianic style recalls the American Jeremiad and a political sermon that grieves the corrupt behaviour of the congregation.

Moreover, the individual, his deeds, his ethical relation with the ‘other’ throws a shadow or a light upon the land where he lives. Thus, the individual’s virtue and ethical deeds become extended to the nation and its future. The transformation of Cloverdale in *The Strong Man*, Higginsville in *Broadway Bill* or Potterville in *It’s a Wonderful Life* from a city with decent inhabitants to a place where crime, prostitution and mammon rule, is the consequence of the actions of corrupt and ruthless monymen such as Potter and his likes. It requires the good actions of a Christ-like character such as George Bailey to re-establish the heavenly status of the metropolis in the same lineage as “A City upon a Hill” in John Winthrop’s messianic speech, which was inspired by Jesus’s Sermon on the Mount (Matthew 5-7). In his interview published by the *New Yorker* of 24 February 1940, Capra confided that the central idea of his films is really the Sermon on the Mountain.³¹

At the end of *It’s a Wonderful Life* the good people of the town come to George Bailey’s rescue by donating their money. Thus, the ethical relation with the other is re-established through giving. The donated money here may be considered as gift in view of Marcel Mauss’ social theory of reciprocity and exchange of a gift.³² In this perspective, the virtuous citizens of Bedford Falls return George Bailey’s gift of the houses he built for them with a mortgage that no other building society would have granted them. Thus, George Bailey’s goodness, generosity and good neighbourly relation calls for their gift in return.

²⁸ BERCOVITCH, S. (1975), *The Puritan Origins of the American Self*, New Haven, Yale University Press, 137.

²⁹ Idem, 35.

³⁰ BERCOVITCH, S. (1978), *The American Jeremiad*, Madison, The University of Wisconsin Press, 176.

³¹ CIEUTAT, M. (1988), *Frank Capra*, Paris, Rivages, 27.

³² MAUSS, M. (1950), “Essai sur le don. Forme et raison de l’échange dans les sociétés archaïques,” in *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France.

The perception of time in *It's a Wonderful Life* is of primary significance. George Bailey is placed in an alternative time when Joseph grants his wish to have never been born. It is during this time – out of conventional time – that he learns the value of his good deeds, their impact on people's lives and the city of Bedford. Capra's direction and the freeze-frame on George's face at the beginning of the film is by itself a technique that introduces the idea of an alternative cinematographic time. Time stretched or frozen interrupts the narrative flow and the current time.

Sam B. Girgus, uses the term "messianic time" to refer to such alternative interval. According to Girgus, "*Levinas's unhinged time includes the time of ethical challenge*" in the "*struggle to achieve ethical transcendence by subordinating the self to the greater responsibility for the other.*"³³ Girgus uses the term "messianic time" to refer to this alternative time register. Such a perception of time surfaces in several films by Capra. Jefferson Smith's twenty-three-hour morality speech in *Mr. Smith Goes to Washington*, that comprises reading the American Constitution from the beginning to the end, belongs to this category of "messianic time."

The ethical question in Levinasian terms and the American mythology that impregnate Capra's movies spawn a simplistic and naïve vision of society and characters. They bring to his films a fairytale quality that makes miracles and the happy end possible. And the happy end in his films often expresses the victory of ideals and ethics over the corrupt rule of money.

³³ GIRGUS, S. B., op. cit., 5.

LA IMAGEN-TIEMPO DELEUZIANA COMO MARCO PARA EL DESARROLLO DE DESEOS PERVERSOS: TEMPORALIDADES QUEER EN LA CIÉNAGA (LUCRECIA MARTEL, 2001)

Lucía Gloria Vázquez Rodríguez

Universidad Complutense de Madrid
luciaglv@ucm.es

Resumen:

Definida en ocasiones como "aburrida", *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) continúa la tradición del cine lento propia de directores como Jia Zhangke o Bela Tarr, caracterizada por el uso de tomas largas y elipsis constantes, por el debilitamiento de las relaciones causa-efecto, y por el retrato de los tiempos muertos y la monotonía. Se trata de un film en el que no existen ni progreso ni linealidad, sino sensaciones, deseos y memorias –de orden más sensual que visual, – un film que obliga al espectador a sincronizarse físicamente a un ritmo pausado. A través del uso de imágenes-tiempo que trasladan el foco de la acción y el movimiento a la dimensión sensual de las imágenes, el lenguaje visual de Martel permite la aparición de lo "irracional e inaceptable" -de lo *queer*, de esos deseos perversos que no se centran en objetos edípicos aislados (las metas narrativas), sino que inundan toda la textura del film; en *La ciénaga*, primos desean a primos, y niñas de clase alta, a sus mucamas indígenas. La suspensión del tiempo narrativo puede de este modo entenderse como una estrategia para visibilizar los deseos no-normativos existentes en toda relación humana, y es precisamente ese deseo, entendido a la manera de Deleuze, el único antídoto contra el tedio en la obra de Martel.

Palabras clave: Lucrecia Martel, *La ciénaga*, cine lento, imagen-tiempo, cine *queer*.

«[...] el deseo está siempre que hay un grupo de gente, así se trate de quienes estén o no unidos por la sangre; el deseo es algo que fluye, no necesita la concreción del acto sexual, pero circula y evitarlo es una actitud de muy clase media [...]». (Martel en Aguzzi 2001: 27).

El primer largometraje de Lucrecia Martel, *La ciénaga* (2001), obtuvo el premio Alfred Bauer en el festival de cine de Berlín, y ha sido reconocido por la crítica nacional e internacional como *uno de los puntos más altos del cine argentino contemporáneo*

(Oubiña 2009: 92), tan subversivo en la forma como en el fondo. Y sin embargo, cuando el espectador medio se enfrenta por primera vez a *La ciénaga*, su reacción habitual suele ser un espantado “¡pero si aquí no pasa nada!”, tachando la película de aburrida, lenta y carente de acción. Y es que *La ciénaga*, al igual que el resto de la producción de Martel -compuesta por *La niña santa* y *La mujer sin cabeza*- se enmarca dentro de la tradición del cine lento cuyos exponentes más conocidos son Jia Zhangke o Bela Tarr. Este tipo de cine se caracteriza por el uso de la toma larga, una estructura narrativa no dramática o sencillamente ausente (de hecho, es imposible contar “de qué va” la película), una tendencia hacia la representación realista o hiperrealista, y una pronunciada inmovilidad en la composición y el contenido visual de los filmes (Flanagan 2012: 2); un cine que obliga al espectador a adaptarse a un ritmo más pausado, creando un orden cronológico en el que no hay sino ausencias y círculos. La primera escena, en la que Mecha, su marido y sus amigos son retratados bebiendo vino y tomando el sol en la piscina encenagada constituye un ejemplo tremendamente representativo de esta corriente estilística, puesto que se trata de una larga escena en la que no sucede nada, un monótono retrato de los tiempos muertos propios de la vida cotidiana en el que los personajes, más que humanos, semejan *zombies* que se arrastran por la pantalla.

Así pues, *La ciénaga* se constituye en película beckettiana por excelencia, en la que los personajes se limitan a esperar -Mecha y Tali a su viaje a Bolivia; Luchi, por la rata africana, etc. - pero finalmente no sucede nada, no hacen nada; duermen, se emborrachan, miran la televisión, aburridos, semejando *prisioneros malditos, desgraciados, abandonados para siempre en una ciénaga infinita* (Felten 2014: 87). Un cine, en otras palabras, de la *durée* Bergsoniana, en el que el tiempo se percibe como un todo indivisible, como un presente infinito que invita al hedonismo como único método para combatir el tedio y la inacción - al fin y al cabo, tal y como explica Jameson, *cuando no te queda nada más que tu propio presente temporal, se deduce que no te queda nada más que tu propio cuerpo* (2013: 651). Esas tomas tan largas, esos tiempos muertos que retrata Martel piden a gritos vida, ¿y qué es el deseo sino vida, sino el remedio último para la apatía? Y es que la obra de Martel nos presenta a unos personajes que están vivos únicamente a través de sus deseos ilimitados (principalmente, los niños y adolescentes de *La ciénaga*), y son precisamente aquellos personajes ya incapaces de todo deseo, como Mecha o su marido, quienes quedan retratados como seres apáticos, inmóviles (Mecha se encuentra confinada en una cama durante la mayor parte del film), casi desprovistos de humanidad. Martel entiende el deseo entonces a la manera de Deleuze y Guattari (1983), que afirmaban que las personas no son seres vivos que tienen deseos, sino flujos deseantes que desean conectarse con otros flujos deseantes.

Aunque esta estética de la lentitud ha estado presente en el cine moderno desde el final de la Segunda Guerra Mundial -el neorrealismo italiano podría ser considerado un ejemplo-, no ha sido hasta los últimos treinta años que se ha constituido en práctica filmica institucionalizada, confirmando el concepto de cisma entre la imagen-

movimiento y la imagen-tiempo augurado por Gilles Deleuze tras el trauma del Holocausto. Las imágenes-tiempo que pueblan la obra de Martel y otros directores del cine lento obligan al espectador a priorizar lo afectivo y lo erótico, a sentir en su propio cuerpo el paso del tiempo y disfrutar, en cierto sentido, de ese espacio situado entre el tedio y la pausa reflexiva, a involucrarse físicamente con la dimensión sensual de las imágenes, permitiendo así la emergencia de lo irracional e inaceptable (Deleuze 1989: 4), de lo *queer*, de esos deseos que aparecen reprimidos en el cine de la imagen-movimiento. El cuerpo ocupa pues un lugar preeminente en la imagen-tiempo por la síntesis de experiencias pasadas que pueden establecerse en él, como documento viviente donde se inscriben los signos de una vida vivida. El cuerpo de los personajes muestra así los efectos del tiempo a través de su cansancio y sus esperas; por ejemplo, a través de las cicatrices y huellas de la edad presentes en el cuerpo de Mecha, que se lamenta (“tenía un escote tan bonito...”).

La relación entre la experiencia del tiempo en la cultura y el capitalismo resulta también crucial para entender la temporalidad cinematográfica desarrollada por Martel. Según David Harvey, la globalización del modelo neoliberal implica una especie de *compresión espacio-temporal* que ha dado como resultado una nueva experiencia acelerada del tiempo que no permite malgastar un solo segundo, condenando a los sujetos del siglo XXI a unas vidas marcadas por la velocidad y la eficiencia productiva (1990: 284). Así pues, el desarrollo del cine lento durante los últimos treinta años no ha sido casual, sino que se relaciona con el auge del neoliberalismo en países anteriormente “atrasados”; como la obra de Jia Zhangké en la China desarrollista o la de Bela Tarr en Hungría, las películas de Lucrecia Martel pueden interpretarse como una forma de resistencia frente a la aceleración de los ritmos vitales que trae consigo el capitalismo, puesto que en sus filmes hay siempre una sensación de tiempo malgastado e inmóvil, de tramas -y vidas- que no conducen a ninguna parte ni producen nada, y que se resisten así a esa urgencia neoliberal de reificar cada minuto.

Más específicamente, el rechazo de la directora argentina a crear tramas que sigan la lógica del éxito y su preferencia en la toma larga frente al montaje rápido, así como su insistencia en retratar un país que no es tan europeo, cosmopolita y moderno como la élite política quiere hacer ver puede ser visto como una reacción al fracaso de las políticas neoliberales emprendidas por el gobierno de Carlos Menem (1989-1999). De este modo, sus filmes transcurren en el medio rural (la provincia de Salta), donde los *tempos* no siguen el ritmo asfixiante y acelerado del capitalismo urbano, y se centran en la decadencia económica y moral de la alta burguesía, simbolizada, en el caso de *La ciénaga*, por el decrepito estado de la Hacienda familiar y por la piscina, antaño un símbolo de estatus, ahora putrefacta. Podemos argumentar, de este modo, que la falta de progreso en las tramas de Martel refleja la falta de futuro de una sociedad -la argentina- atrapada en la deuda, la escasez de recursos, las catástrofes climáticas y la parálisis económica; y que su lenguaje cinematográfico, caracterizado por la lentitud y la inconclusión, constituye una estrategia pensada para interrumpir el fluir del deseo (en este caso, del deseo de consumir) propio del capitalismo tardío, puesto que niega

al espectador todo aquello que éste ha sido entrenado a esperar de una película: una resolución clara, acción rápida e incesante y tramas definidas de claro significado. Tal y como la propia directora afirma, ella no está interesada en contar historias, sino en *percibir procesos* (Martel en Oubiña 2009: 81), lo que explica la proliferación de elipsis, los comienzos *in media res*, los argumentos circulares -*La ciénaga* empieza y termina con dos caídas, primero la de Mecha, que la confina a su dormitorio, y por último la de Luchi- y la ausencia de relaciones causa-efecto que tanto incomodan al espectador.

Por otra parte, *La ciénaga* se enmarca dentro del reciente *boom* de películas dirigidas por mujeres argentinas que se centran en el retrato de deseos *queer*, sexualidades no normativas, y cuerpos “aberrantes”, abriendo de este modo un espacio sin precedentes para la aparición de identidades *queer* -previamente ignoradas por la Historia-en el ámbito de la cultura. Aunque la obra de Lucrecia Martel no trata las sexualidades *queer* de manera tan directa como, por ejemplo, Lucía Puenzo o Julia Solomonoff -también representantes del Nuevo Cine Argentino-, sí es cierto que sus filmes se ven atravesados por un deseo erótico que subvierte todas las barreras y tabúes previamente instituidos por la rígida sociedad argentina, un deseo que, a mi entender, se constituye en el antídoto más eficiente al tedio construido mediante la puesta en escena claustrofóbica y el cenagoso fluir del tiempo en su obra, particularmente en *La ciénaga*.

Los protagonistas de *La ciénaga*, situados en esos bordes geográficos y sociales que tanto interesan al Nuevo Cine Argentino como *locus* de representación de la otredad (Massiello 2003: 4) experimentan apetitos sexuales en absoluto convencionales; hermanas desean a hermanos, niñas a sus mucamas, etc. Los filmes de Martel se rinden de ese modo al deseo, cualquier deseo, huyendo de las reglas impuestas por la jerarquía, la heteronormatividad, e incluso de prohibiciones atávicas como el incesto, puesto que, en palabras de la propia autora, *el deseo no se puede gobernar [...] está por encima de la ley, de cualquier limitación*. Precisamente esa ingobernabilidad del deseo constituye una de las características clave de lo *queer* en tanto que estética (Jagose 1996: 1); según Teresa de Lauretis, lo *queer* no atañe necesariamente al contenido del film -que, en el caso de *La ciénaga*, no lo es tanto, puesto que no vemos representaciones claras de identidades sexuales o historias de amor homosexuales como tal-, sino también al estilo y al lenguaje utilizados; un texto *queer* es así aquel que trabaja contra la presión de la narrativa hacia la conclusión y el cierre de significados, aquel que opaca intencionalmente la referencialidad del lenguaje y de las imágenes (de Lauretis 2011: 244). La sexualidad, en la obra de Martel, no se encuentra inscrita en tanto que sexo al nivel diegético, sino *como una fuerza destabilizadora que produce un modelo diferente de visualidad* (Galt 2013: 65) -una visualidad háptica, táctil y sensual, - y que subvierte la dirección del tiempo narrativo. Es aquí donde se produce la intersección entre cine lento y cine *queer*, puesto que *La ciénaga*, al huir del lenguaje teleológico, acelerado y convencional de Hollywood evita de manera premeditada la construcción de estructuras de significación coherentes, la definición de

una trama clara, o la aparición de un desenlace cerrado -la muerte de Luchi, tremendamente desdramatizada, no aclara ningún interrogante ni tiene un impacto emocional real. ¿De qué manera el retrato de los tiempos muertos y el uso de un lenguaje cinematográfico lento y pausado contribuyen a la aparición de deseos “perversos” en la obra de Martel? ¿De qué manera estos apetitos irreprimibles alteran la temporalidad, la identidad y las relaciones humanas en *La ciénaga*?

Resulta necesario en este punto introducir la noción de temporalidades *queer* desarrollada por Judith Halberstam, Lee Edelman o Carolyn Dinshaw entre otros; se refiere a aquellos modelos específicos de temporalidad que emergen en el contexto de la posmodernidad una vez que se dejan atrás los marcos cronológicos de la reproducción burguesa y la familia (Halberstam 2005: 6) y que, en muchos sentidos, tiene que ver con los *tempos*, pausados, improductivos e inconmensurables que habitan los niños, protagonistas por excelencia de la obra de Martel. Y es que los niños son los únicos capaces de huir de la lógica productiva del tiempo que rige las vidas de los adultos; sus actividades quedan generalmente caracterizadas como insignificantes y su tiempo, como excesivo -aunque en *La ciénaga*, los adultos viven al margen de estos ritmos acelerados propios del capitalismo, constituyéndose en seres paralizados, abúlicos y aburridos, quizás como metáfora del fracaso del neoliberalismo como modelo económico en Argentina. En este sentido, *La ciénaga*, con su rechazo del modelo hollywoodiense de causalidad narrativa y su utilización de imágenes ricamente sensoriales que capturan a la perfección el lento fluir de los tiempos muertos se constituye en un rico objeto de estudio para la estética y las temporalidades *queer*, en tanto que la película socava el régimen temporal de la narrativa lineal, la teleología, la reproducción, el progreso y, ¿por qué no?, la Historia.

Según Elizabeth Freeman, la manipulación del tiempo “normal” puede ser utilizada para producir tanto cuerpos no normativos como modos relacionales divergentes. Aunque tiende a ser vista como algo natural, la temporalidad es de hecho un modo de implantación a través del cual las fuerzas institucionales pasan a ser vistas como hechos somáticos que privilegian ciertos cuerpos (los heterosexuales) sobre otros -lo que Freeman ha dado en llamar “heterocrononormatividad”. El tiempo normativo, entendido en estos términos, nos ata a vidas inextricablemente ligadas a narrativas nacionales de progreso - precisamente aquellas de las que huye Martel - y a cronogramas teleológicos que privilegian la reproducción, la crianza y la acumulación de salud y riquezas, aspectos todos inevitablemente destruidos por los protagonistas *queer* de Martel, puesto que la reproducción o la heterocrononormatividad resultan imposibles para una pareja constituida por dos hermanos o por dos mujeres lesbianas. En una sociedad cronobiológica -afirma Freeman (2010: 4)- el Estado y las otras instituciones, incluyendo los aparatos representacionales como el cine, relacionan los cuerpos apropiadamente temporalizados con narrativas de movimiento y cambio, mientras que las temporalidades y los cuerpos *queer* recreados por Martel transmiten la idea contraria, de una parálisis social, económica e histórica, de un rechazo a adherirse a esa reproductividad futurística de la que nos habla Lee Edelman (2004).

La heteronormatividad se constituye pues en guardiana de la (re)producción temporal (Edelman en Dinshaw, Edelman et al. 2007: 181), puesto que a través de la homogeneización del tiempo (calendarios, horarios, relojes) se producen cuerpos bien descansados, orgasmos controlados y planes de vida heteronormativos; vista así, la relación entre temporalidad y sexualidad a través de biopolítica y relaciones de poder resulta obvia, sobre todo en el marco de la familia, donde los niños adquieren biorritmos socialmente sancionados. Sin embargo, en las familias altamente disfuncionales retratadas en *La ciénaga*, estos horarios regulados, garantes de la naturaleza (re)productiva del deseo quedan totalmente aniquilados; vemos a adultos durmiendo en medio del día, y a niños que existen al margen de cualquier horario orientado a la productividad (no en vano la película transcurre en verano), lo que conlleva la aparición de nuevas relaciones interpersonales al margen de la familia y lo socialmente aceptable (la amistad de los chicos con los niños indígenas, por ejemplo) y de deseos no normativos, como el deseo homoerótico que Momi siente por su mucama, Isabel, o la relación vagamente incestuosa entre Vero y José, su hermano. Además, los niños de Martel proponen en su fascinación táctil y sensorial por el mundo que los rodea (por ejemplo, la escena en la que Vero olfatea la camiseta de El Perro, uno de los niños indígenas de la localidad) una llamada a los sentidos del espectador a través de imágenes hápticas, sensuales, que reivindican las cualidades de un deseo polimorfo y perverso que traspasa todas las barreras de raza, clase, género o Ley. El tacto se configura, así como una alternativa al tedio, la claustrofobia y el individualismo que inundan la vida de los adultos, particularmente el contacto físico con otras personas, como las peleas entre Verónica y José, o los abrazos entre Isabel y Momi, siempre impregnados de deseo latente.

Así pues, en la película podemos ver dos velocidades, representadas por la generación de los adultos y la de los niños y adolescentes, que adscriben sus gestos y movimientos a un ritmo diferente (Amado 2006: 49); los niños se mueven, corren, desean otros cuerpos -al margen de la reproductividad futurística- y se contaminan (metafóricamente) en su relación con los chicos indígenas de la localidad; por ejemplo, en la secuencia de la presa, repleta de movimiento y agua que corre, libre, frente al estancamiento de la piscina en la que languidecen los adultos. Esta “contaminación” con el mundo indígena radicalmente diferente al de la familia blanca de clase alta (venida a menos) protagonista de *La ciénaga* también está presente en la secuencia del carnaval, que no muestra la convivencia armónica de ambos universos, sino un choque radical por el que José sale herido y literalmente manchado de la experiencia. Los adultos, por su parte, ocupan un mundo sedentario, inmóvil, apático, casi totalmente horizontal, en una apuesta de Martel por hacernos percibir *un mundo que se ha derrumbado, o que ha estallado y sólo se deja percibir en fragmentos no encadenados* (Amado 2006: 52). Al fin y al cabo, tal y como afirma Oubiña, *La ciénaga* es ante todo *un filme sobre camas. Todos se meten entre las sábanas de otros: Momi en la cama de la sirvienta y en la cama de Vero; Vero en la cama de José, José y Joaquín en la cama de Mecha* (Oubiña 2009: 46-47). Sin embargo, aunque los niños emulen a

los adultos echándose en el lecho de la madre, tumbándose solos, o abrazándose entre ellos o con Isabel en cualquiera de las camas, tienden a interrumpir abruptamente esos momentos de letargo -que no lo es tanto como el letargo de los adultos, pues se trata de una languidez repleta de deseos prohibidos- con explosiones de velocidad, carreras y persecuciones ligadas exclusivamente a los ritmos de la infancia, instancias de movimiento que permiten a los jóvenes establecer una ruptura con su asfixiante ambiente, reconstituyendo su relación con el exterior, con ese Otro de diferente raza o clase. Y sin embargo, al final del film es la represión y la inmovilidad lo que termina prevaleciendo frente al deseo de vida y contacto de los niños, puesto que éstos permanecen en los seguros confines de la Hacienda familiar, reproduciendo los mismos patrones que sus progenitores en una especie de eterno retorno sin fin; en la escena final, eco del principio del film, vemos a Momi, aparentemente resignada ante la partida de Isabel, arrastrando una silla de la piscina, mientras que Verónica toma el sol tranquilamente. Hay que añadir, llegados a este punto, que el tema del eterno retorno se repite consistentemente a lo largo del film; Mecha tiene miedo a pasar sus últimos años confinada a una cama, como le sucedió a su madre, mientras que José mantiene una relación sentimental con la ex-amante de su padre que, significativamente, también se llama Mercedes.

Quiero detenerme aquí en la importancia del tiempo malgastado o el aburrimiento en relación a la aparición de deseos *queer*, puesto que es precisamente en esos momentos en los que “no pasa nada” (la ducha de Verónica interrumpida por su hermano, Isabel y Momi tumbadas juntas en la cama...) cuando el deseo cinematográfico, generalmente orientado hacia objetos edípicos convencionales -las metas narrativas- se diluye, atravesando la textura de la imagen y los cuerpos que vemos en pantalla y rompiendo todos los tabúes freudianos. En este sentido, la ausencia de acciones teleológicas y relaciones causa-efecto niega al espectador la posibilidad de restringir los excesos polisémicos de la imagen cinematográfica y, por ende, del deseo; en otras palabras, si el conflicto directo proporciona un escape a las pulsiones perversas, excesivas que forman parte de la naturaleza humana (puesto que la acción constante nos distrae de ellas), los tiempos muertos permiten que este deseo excesivo fluya libremente. Mientras que el uso de imágenes-movimiento moviliza al espectador y crea la ilusión de que éste participa activamente al “suturar” planos independientes a través del montaje a fin de crear acciones coherentes, el cine lento fracasa en esa captura y externalización del deseo del espectador, tornándolo incómodo e impotente.

Al fin y al cabo, la narrativa teleológica tradicional, así como la “heterocrono-normatividad” siempre nos llega cargada de expectativas heteronormativas; significativamente, Karl Schonover relaciona la idea de “tiempo perdido” con el deseo *queer*, afirmando que las vidas *queer* tienden a representarse como vidas perdidas, como (re)productividad perdida. De hecho, según Schoonover, cuando un “alma inocente” se encuentra con demasiado tiempo en sus manos, se presenta como vulnerable a la aparición de deseos homosexuales y/o prohibidos, algo que, en efecto, sucede a los

personajes de *La ciénaga* (2012: 74); Momi desea a Isabel, llegando a afirmar que “no quiere a nadie más que a ella” y Verónica, a su hermano, aunque en este caso su deseo se exprese únicamente a través de miradas intensas y juegos “infantiles”. También Lee Edelman afirma que esos deseos excesivos, perversos, emergen cuando los tiempos no están regulados ni son productivos (2004: 13), puesto que dichos deseos son entendidos por la sociedad como no generativos, sin esperanzas de posteridad, y por tanto al margen de cualquier concepción lineal del tiempo y el progreso, destructivos para la sociedad y el orden establecido. Significativamente, Lucrecia Martel se niega a aplicar identidades sexuales específicas a sus personajes, deterritorializando el deseo de sus coordinadas genéricas binómicas; en sus filmes no vemos sexo como tal, sino que experimentamos la inquietante atmósfera de un deseo que no conoce barreras -y, de hecho, incluso en los casos más obvios, como el de Momi, la amenaza de lo *queer* se representa siempre con metáforas; su madre no la llama “lesbiana” o “pervertida”, sino “chinita de mierda”.

Así pues, podemos concluir que en *La ciénaga*, el lenguaje visual -háptico, táctil y extremadamente erótico-, así como el pausado fluir del *tempo* cinematográfico trabajan para contarnos una historia muy diferente de la que podemos percibir en un primer nivel denotativo (ésta es la que “no pasa nada”): una historia impregnada de sensualidad, de deseos prohibidos y pulsiones *queer* que retratan la conexión (táctil) con el Otro como único remedio frente al tedio y la parálisis que inevitablemente reinan en el mundo encenagado construido por Martel.

Bibliografía

- AGUZZI, Juan (2001): «El deseo es algo que fluye; evitarlo es una actitud muy clase media (Entrevista con Lucrecia Martel)». *El eclipse* 3. 4, 27.
- AMADO, Ana (2006): «Velocidades, generaciones y utopías: a propósito de La ciénaga, de Lucrecia Martel». *Alceu* 6. 12, 48-56.
- DE LAURETIS, Teresa (2011): «Queer texts, bad habits, and the issue of a future». *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 17. 2-3, 243-263.
- DELEUZE, Gilles (1989): *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix (1983): *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- DINSHAW, Carolyn; EDELMAN, Lee; FERGUSON, Roderick A.; FRECCERO, Carla; FREEMAN, Elizabeth; HALBERSTAM, Judith; JAGOSE, Annamarie; NEALON, Christopher; y TAN HOANG, Nguyen (2007): «Theorizing Queer Temporalities: a roundtable discussion». *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 13. 2-3, 177-19. Project MUSE, muse.jhu.edu/article/215002.
- EDELMAN, Lee (2004): *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press.
- FELTEN, Uta (2014): «El nuevo cine de mujeres de Latinoamérica: observaciones en torno a la poética transgresiva en “La ciénaga” de Lucrecia Martel». *Área Abierta* 14. 3, número

- monográfico "Feminismo, estudios sobre mujeres y cultura audiovisual", 80-97. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.46427
- FLANAGAN, Matthew (2012): «"Slow Cinema": Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film». Tesis doctoral. Universidad de Exeter.
- FREEMAN, Elizabeth (2010): *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham y Londres: Duke University Press.
- GALT, Rosalind (2013): «Default cinema: queering economic crisis in Argentina and beyond». *Screen* 54. 1, 62-81. <https://doi.org/10.1093/screen/hjs068>
- HALBERSTAM, Judith (2005): *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural lives*. Nueva York y Londres: New York University Press.
- HARVEY, David (1990): *The Condition of Postmodernity*. Cambridge: Blackwell Publishing.
- JAGOSE, Annamarie (1996): *Queer Theory: An Introduction*. Nueva York: New York University Press.
- JAMESON, Fredric (2013): *The Antinomies of Realism*. Londres y Nueva York: Verso.
- OUBIÑA, David (2009): *Estudio crítico sobre "La ciénaga"*. Buenos Aires: Picnic Editorial.
- SCHOONOVER, Karl (2012): «Wastrels of Time: Slow Cinema's Laboring Body, the Political Spectator, and the Queer». *Framework: The Journal of Cinema and Media* 53. 1, 65-78. doi: 10.1353/frm.2012.0007

REPRESENTACIÓN CINEMATOGRÁFICA DEL ROL DE LAS INSTITUCIONES ANTE EL FENÓMENO DEL CAMBIO CLIMÁTICO

David VICENTE TORRICO

Personal Investigador en Formación, Universidad de Valladolid
david.vicente.torrigo@uva.es

Ismael GARCÍA HERRERO

Profesor Asociado, Universidad de Valladolid
ismael.garcia@uva.es

Resumen:

El cambio climático antropogénico es un problema global que se ha incorporado con fuerza a la agenda política, mediática y ciudadana con la llegada del siglo XXI. Los diferentes estudios ponen de relieve una evidente preocupación, pero también un profundo desconocimiento respecto a las posibles causas, consecuencias y soluciones del problema. Esta comunicación profundiza en la representación cinematográfica del colectivo institucional, protagonista absoluto del relato informativo sobre el cambio climático, y principal responsable para la propuesta de medidas dirigidas a mitigar las consecuencias del problema. Proponemos un análisis de contenido aplicado sobre una veintena de películas, lo suficientemente significativas para obtener una panorámica general de la producción cinematográfica en torno al fenómeno estudiado. Los resultados demuestran que la caracterización difiere de manera notable del rol atribuido por los ciudadanos, lo que dificulta una efectiva concienciación social por este medio al tiempo que contribuye a aumentar el desconocimiento de la población en torno al cambio climático.

Palabras clave: Cine, Cambio climático, Instituciones, Representación, Percepción

1. Introducción

El cambio climático constituye el problema medioambiental más importante al que se enfrenta la humanidad y, por ello, se ha convertido en un tema de suma importancia tanto para la opinión pública como para la agenda política. No en vano, diversos son-

deos y barómetros como los llevados a cabo por la FUNDACIÓN MAPFRE (2009, 2011, 2013) o la UNIÓN EUROPEA (2011a, 2011b) ponen de relieve la inquietud de los ciudadanos ante este desafío, pese a los esfuerzos de las autoridades globales por minimizar su impacto, como demuestra su incorporación a los Objetivos de Desarrollo del Nuevo Milenio de la ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS¹.

El calentamiento global se ha acentuado en los últimos 35 años, ya que 16 de los 17 años más calurosos registrados han sucedido en el siglo XXI (NASA, 2017), datos que constituyen un hecho sin precedentes, tal y como advirtiera la ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS ya en 2015². El principal riesgo que comportan estos indicios, atribuidos de forma directa o indirecta a la actividad humana y a la variabilidad natural del clima según la CONVENCIÓN MARCO DE LAS NACIONES UNIDAS SOBRE EL CAMBIO CLIMÁTICO (1992), es el ritmo imperceptible de los cambios, cuyos procesos superan ampliamente en términos temporales a la vida del ser humano, por lo que resulta necesario tomar medidas de inmediato para evitar que se cumplan los peores pronósticos planteados desde el colectivo científico.

Pese a la gravedad del problema, la cobertura informativa demuestra que el cambio climático sigue siendo un tema polémico, con gran contestación a todos los niveles, en el que las autoridades políticas tienen la misma consideración que los científicos (BLANCO, QUESADA y TERUEL, 2013: 4), los escépticos aparecen sobre-representados en los medios (BOYKOFF y BOYKOFF, 2004), y el tratamiento periódico da prioridad a los debates políticos frente a los hallazgos y alertas científicas, convirtiéndose en “el asunto científico más politizado del milenio” (BOYKOFF, 2009), conclusión que también sostienen CLEMENTS (2012), JÖNSSON (2011), GUNSTER (2011) o GONZÁLEZ ALCARAZ (2012).

Este particular enfoque ha propiciado que el cambio climático haya tenido una atención cíclica en los medios de comunicación, a pesar de que las evidencias científicas en torno a sus causas y posibles consecuencias alcanzaran una gran notoriedad desde la década de los noventa. Así pues, tal y como sostiene ESPINAR y SAMUELSSON (2012: 705), la cobertura del cambio climático siempre aparece vinculada a conflictos políticos, desastres medioambientales o declaraciones de celebridades, lo que, para DE LARA (2014: 215) dificulta la concienciación de la población, al presentar la información de manera descontextualizada, en clave catastrofista y sin incidir en las causas del problema. Además, este abordaje intermitente tiene su reflejo en la percepción social, ya que, como señalan TRUMBO y SHANAHAN (2000: 202) y HOLT y BARKEMEYER (2012: 1-2), la implicación de la sociedad en torno a cuestiones medioambientales aumenta o disminuye de acuerdo a los picos de cobertura de los medios de comunicación.

¹ <http://www.un.org/es/millenniumgoals/>

² La ONU alerta sobre aumentos de temperatura 'sin precedentes' debido al cambio climático. El Mundo. Disponible en: <http://www.elmundo.es/ciencia/2016/03/21/56eff42a22601ddc5b8b45c9.html> [Accedido el 21 de agosto de 2017].

Por lo tanto, la literatura consultada pone de manifiesto la dependencia del público de los medios audiovisuales para acercarse a la información, especialmente en el ámbito de la ciencia. Así, las encuestas sobre Percepción Social de la Ciencia y la Tecnología, llevadas a cabo de manera bianual desde 2004 por la FUNDACIÓN PARA LA CIENCIA Y LA TECNOLOGÍA, señalan la preferencia de los participantes por Internet y la televisión como fuentes de información, según los últimos resultados presentados (2014). Estos datos inciden en la importancia de lo visual, y revelan un acercamiento pasivo, ocasional, individualista y poco relevante hacia el fenómeno del cambio climático (FUNDACIÓN MAPFRE, 2009: 80).

Dados estos condicionantes de consumo entre la población, el cine se presenta como una importante alternativa al relato sobre el cambio climático que ofrecen los medios de comunicación tradicionales, con un discurso que permite escapar de las rutinas y restricciones de las redacciones informativas, y que históricamente ha demostrado resultar altamente efectivo como vehículo ideológico, al ser capaz de configurar un imaginario social consensuado sobre una realidad inaccesible para el ojo humano en su vida cotidiana, como lo es el fenómeno del calentamiento global.

Tal y como sostiene CHICHARRO (2005: 3) “el film se entiende como reflejo y transmisor de ideología”, es decir, como un reflejo de lo social vinculado a un determinado periodo o a un fenómeno, y que es capaz de generar una conciencia colectiva que involucre a todos los agentes sociales en torno a una determinada cuestión.

En este sentido, son múltiples los ejemplos en los que la industria cinematográfica ha reflejado, e incluso anticipado, muchos de los avances científicos y tecnológicos de nuestro tiempo, como la energía nuclear, la clonación, los productos transgénicos, la robótica, pero también cambios sociales, como el fenómeno migratorio, las tendencias sexuales, los cambios en la composición de la familia o el nacimiento de nuevas corrientes de pensamiento y movimientos sociales.

Como ya hemos señalado previamente, el cine no persigue la objetividad periodística de los medios de comunicación tradicionales, ni aporta una mirada clínica acerca de una realidad concreta, sino que, a través de su particular relato, se adentra en el campo de las emociones, dando prioridad a la emoción frente a la razón, como indica LÓPEZ GÓMEZ (2010: 17). Pese a ello, contribuye a ampliar el conocimiento de la audiencia, al reflejar sus logros, frustraciones, sueños y temores colectivos en la gran pantalla. De este modo, al contemplar una película, el cine evoca pensamientos, valoraciones y cambios de actitud a través de una experiencia vicaria (PEREIRA y URPI, 2005), en la que el espectador se traslada a un mundo reconstruido, a una realidad que no ha experimentado de manera directa, algo afortunadamente común entre los ciudadanos residentes en las potencias occidentales respecto al problema del cambio climático, cuyos efectos son aún percibidos como lejanos en términos de tiempo y espacio.

Por ello, se hace imprescindible comprobar si el retrato elaborado por la industria cinematográfica en torno al fenómeno del calentamiento global reproduce de manera fidedigna el intenso debate generado, a todos los niveles sociales, sobre las

causas, consecuencias, soluciones y responsables del problema, centrando nuestra atención en la figura de las instituciones, representantes de la sociedad y encargados últimos, a través de sus actuaciones, de velar por el devenir del planeta.

2. Antecedentes de la investigación

Los primeros estudios sobre las coberturas informativas en torno al cambio climático surgen fundamentalmente en los países anglosajones en la década de los años ochenta, asociados a la percepción como una amenaza ambiental (CORBETT, YOUNG y BYRON, 2009). Pese al escepticismo climático que predomina en los medios de comunicación de estos países, o precisamente debido a ello, gran parte de los autores de referencia en esta temática proceden de los Estados Unidos y Gran Bretaña, encontrándose entre los más destacados los hermanos BOYKOFF (2004, 2007, 2008), CARVALHO (2010), HULME (2009, 2010), PIDGEON (2012), NISBET (2007, 2009) o STERN (2006), que a lo largo de sus carreras investigadoras han analizado desde las rutinas periodísticas a la hora de abordar el cambio climático hasta estudios de recepción, pasando por el análisis económico y sociológico de las causas y consecuencias del fenómeno.

En el caso español, la literatura científica sobre el cambio climático se populariza a mediados de los años noventa, pese a haber sido considerado como un tema grave entre las esferas científicas, ecologistas o políticas desde años atrás (MEIRA, 2008: 20; FERNÁNDEZ, 2010: 11). Su inclusión en la agenda pública, política y mediática ha dado lugar recientemente a la consolidación de varios grupos de investigación con una intensa producción en el estudio de la representación mediática del cambio climático, como son el Grupo de Mediación Dialéctica de la Comunicación Social³, encabezado José Luis PIÑUEL, el Grupo de Investigación sobre Comunicación en Ciencia⁴, dirigido por Bienvenido LEÓN, o el Grupo Resclima⁵, proyecto que lidera Pablo Ángel MEIRA.

Pese a las contribuciones anteriormente señaladas, fundamentales para la iniciación en el estudio de la representación del cambio climático en los medios de comunicación, tanto a nivel nacional como internacional, debemos señalar que dichas investigaciones asumen un punto de partida distinto a las pretensiones de nuestra comunicación, pues los autores han abordado el estudio de la representación del cambio climático tomando como muestra de análisis los medios de comunicación tradicionales.

En este sentido, y para acercarnos a la industria del cine, es preciso recuperar las obras de BRERETON (2005, 2013, 2015) y SVOBODA (2016), que sí toman como ma-

³ <https://www.ucm.es/mdcs>

⁴ <http://www.unav.edu/web/facultad-de-comunicacion/gricc/publicaciones>

⁵ <http://www.resclima.info/lista-de-publicaciones>

terial de trabajo el cine de ficción, aunque su acercamiento al relato se encuentra más vinculado a la psicología.

Dado que nuestro principal objetivo, como se detalla en el siguiente capítulo, consiste en detectar y analizar la representación de las instituciones políticas en las películas que abordan el fenómeno del cambio climático, consideramos especialmente interesantes para nuestra investigación los estudios que han tomado el cine como muestra de análisis para el estudio de la representación de cuestiones sociales, como el racismo (NAVARRO, 2009), la discapacidad (LÓPEZ GÓMEZ, 2010), o la producción científica del profesor IGARTUA, en la que ha abordado la inmigración, la violencia o la representación de la mujer a partir del material cinematográfico, desde la perspectiva del *eduentrenimiento*.

En último lugar, y como referencia más cercana, señalamos la publicación de uno de los autores (VICENTE y VICENTE, 2014) en torno a la representación del colectivo científico en los medios de comunicación y las películas relacionadas con el cambio climático.

3. Objetivos e hipótesis de investigación

El principal objetivo que perseguimos con esta investigación es detectar y analizar la representación de las instituciones políticas en los relatos cinematográficos que aborden el fenómeno del cambio climático. Para ello, proponemos un análisis de contenido aplicado sobre una muestra representativa del cine comercial exhibido en España durante la primera década del siglo XXI, cuyos resultados serán interpretados bajo la óptica del *frame analysis* y la teoría de la *agenda setting*.

A partir de este objetivo general, en nuestro trabajo planteamos las siguientes cuestiones específicas a fin de lograr un mayor acercamiento al objeto de estudio:

- Revisar la literatura científica, nacional e internacional, en torno a la representación mediática del cambio climático y las instituciones, dado el carácter universal del cine.
- Seleccionar una muestra representativa de relatos cinematográficos que, sin ser significativa en términos estadísticos, nos permita analizar las principales claves del discurso de las instituciones políticas en la industria del celuloide.
- Realizar un análisis de contenido, tanto cuantitativo como cualitativo, que desvele los principales rasgos atribuidos a las instituciones políticas en la gran pantalla, atendiendo a su imagen, a su discurso y a las relaciones de poder con el resto de grupos sociales.
- Justificar y comparar los hallazgos obtenidos en nuestra investigación con los resultados presentados en estudios sobre los medios de comunicación tradicionales.

La hipótesis de partida, sustentada en la bibliografía consultada al comienzo de la investigación, es que el abordaje mediático del problema del cambio climático se

realiza desde la óptica del espectáculo, donde la lógica del discurso político e institucional difícilmente encuentra su espacio, o bien desde la perspectiva del enfrentamiento dialéctico, en la que los representantes públicos escenifican una falta de consenso muy alejado de las evidencias científicas acumuladas sobre el deterioro medioambiental.

Por lo tanto, y a partir de estos planteamientos, consideramos que el colectivo formado por las instituciones políticas va a contar con una escasa presencia en el desarrollo de los relatos analizados, y que, en los casos en los que aparezcan, serán representadas como un impedimento en la toma de medidas efectivas para combatir esta amenaza.

Además, debemos tomar en consideración que la naturaleza del material analizado en nuestra investigación, compuesto por películas exhibidas en salas comerciales, cuenta con una importante carga ideológica adicional, al proceder en su mayoría de la industria cinematográfica estadounidense, país donde aún se cuestiona el origen antropogénico del cambio climático. Por ello, al igual que sucede en los medios de comunicación tradicionales, cabe esperar una mayor representación de voces escépticas en el reparto de las películas norteamericanas que en los relatos procedentes de otras latitudes que, por el contrario, no logran acceder al circuito de exhibición comercial de las carteleras españolas, como por ejemplo las producciones llevadas a cabo en las potentes industrias cinematográficas de *Bollywood* (India) y *Nollywood* (Nigeria), cuyo estudio sería realmente interesante en caso de contar con mayor difusión a nivel internacional.

4. Metodología

Los relatos ofrecidos por los medios de comunicación participan de manera activa en la conformación de la llamada opinión pública y la agenda política, mediante mecanismos como la selección de determinados temas, el acceso de determinadas fuentes y los diferentes enfoques bajo los que se definen las cuestiones sociales.

En este sentido, el *análisis de contenido* se ha convertido en “una de las técnicas de uso más frecuente en ciencias sociales” (GAITÁN y PIÑUEL, 1998: 281). No en vano, como señala LEÓN, se trata de una “herramienta de interpretación de contenidos de carácter textual, icónico o sonoro [que] se basa en la recopilación de información para su posterior análisis, interpretación y sistematización, no sólo de la información expresa, sino también de la latente, por lo que puede considerársela una técnica tanto cuantitativa como cualitativa” (2012: 533).

Tomando como referencia los indicios obtenidos a partir del análisis de contenido, y tal y como propone BARDIN (1986: 29), nuestro objetivo ha de ser “efectuar deducciones lógicas y justificadas concernientes a la fuente (el emisor y su contexto) o a los efectos de los mensajes tomados en consideración”, es decir, considerar las

condiciones de producción del relato, la intencionalidad de su autor, y su posterior repercusión entre la audiencia.

En el estudio de las condiciones de producción del relato, y partiendo de la idea de *gatekeeper* que desempeñan las empresas distribuidoras y exhibidoras en el caso de la industria cinematográfica, acudimos a la teoría de la *agenda setting*, elaborada por MCCOMBS y SHAW (1972). Según dichos autores, la audiencia valora la importancia de los asuntos públicos en función de su aparición y permanencia en la agenda mediática, siendo los más acuciantes aquellos que reciben una mayor atención y espacio.

Este proceso de tematización, es decir, de acumulación de relatos en torno a una misma cuestión, fue igualmente estudiado por LUHMANN (1998), quien señala que, pese a sus posibles preferencias, el público solamente puede optar entre las propuestas establecidas por los agentes de control, en este caso las carteleras cinematográficas, por lo que al incrementarse el número de emisiones sobre un mismo fenómeno, como por ejemplo el cambio climático, se genera un determinado clima de opinión, en el que se comparten imágenes, definiciones, interpretaciones, expectativas y juicios de valor, lo que, para SCHEUFELE (2000) y HANSEN (2010), contribuye de manera decisiva a la hora de que un asunto público pueda llegar a acceder a la agenda de las instituciones políticas.

Además de señalar a la población sobre qué temas pensar (MAZUR y LEE, 1993: 682), los medios de comunicación ofrecen los hechos desde una particular perspectiva, en la que destacan unos determinados aspectos y se concede voz a unas determinadas fuentes en detrimento de otras, a través de lo que se ha dado a conocer como encuadres o marcos de interpretación.

Para su estudio, en el que partiremos de los datos obtenidos en el análisis de contenido, nos apoyamos en la teoría del *framing*, popularizada por ENTMAN (1993), quien sostiene que el discurso mediático “promueve una definición del problema, una interpretación causal, una evaluación moral y un diagnóstico recomendado” para un asunto dado, simplificando, y a la vez condicionando, su interpretación en el foro público y político.

4. 1 Justificación de la muestra

Para alcanzar los objetivos señalados en el capítulo anterior se propone la selección de una muestra representativa de los títulos cinematográficos que abordan en su argumento la problemática del cambio climático, pasando a formar parte de la muestra todos aquellos títulos exhibidos en salas comerciales españolas entre los años 2000 y 2009. Tomando como referencia estos tres criterios, temático, de formato y temporal, acudimos al registro cinematográfico elaborado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (MECD)⁶, en el que da cuenta de los títulos proyectados en España.

⁶ MECD: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/cine/industria-cine.html>

Dado el carácter simbólico del lenguaje cinematográfico, y a fin de garantizar en todo momento la representatividad, objetividad y repetición de nuestro análisis, ha sido necesario acordar una serie de filtros de búsqueda, considerando como tales la referencia a las causas, consecuencias, soluciones y responsables del cambio climático.

En este punto ha resultado de especial ayuda el listado elaborado por la *International Environmental Communication Association (IECA)*⁷, en el que recogen un amplio catálogo de películas que abordan problemas medioambientales de diversa índole.

El rango temporal que hemos analizado, como ya se indicara en el capítulo inicial, viene marcado por ser el periodo de mayor visibilidad del fenómeno del cambio climático en los medios de comunicación y, con ello, en la agenda pública, llegando a situarse como una de las principales amenazas para la humanidad.

Respecto al formato, hemos optado por seleccionar únicamente aquellas películas exhibidas a través del circuito comercial, obviando otros canales de difusión como la venta de DVD o *Blu Ray*, Internet, televisión de pago, etc. Esta decisión, con la que somos conscientes de que obviamos gran parte del material audiovisual disponible, garantiza la posibilidad de contrastar nuestros resultados en futuras investigaciones.

Por lo tanto, la muestra final sobre la que realizaremos nuestro análisis queda compuesta por un total de 20 películas, recogidas en la tabla que se expone a continuación:

Imagen 1. Películas que componen la muestra

| Año | Título | Origen | Año | Título | Origen |
|------|-------------------------------------|----------------|------|---|------------|
| 2000 | Dinosaurio | USA | 2007 | Los Simpson, la película | USA |
| | La tormenta perfecta | USA | | La hora 11 | USA |
| 2002 | Ice age, la edad de hielo | USA | | Objetivo Terrum | USA |
| | La tierra prometida | USA | | Sunshine | UK/USA |
| 2003 | El núcleo | USA/GER/CAN/UK | | Tierra | UK/GER/USA |
| 2004 | El día de mañana | USA | 2008 | Wall-E, batallón de limpieza | USA |
| 2006 | Happy feet, rompiendo el hielo | USA/AUS | | El incidente | USA/IND |
| | Ice age 2, el deshielo | USA | | Tres días | SPA |
| | Una verdad incómoda | USA | 2009 | Ice age 3, el origen de los dinosaurios | USA |
| 2007 | Bee movie, la historia de una abeja | USA/AUS | | Home | FRA |

Fuente: Elaboración propia

4. 2 Herramienta de análisis

Los objetivos planteados en la presente investigación exigen combinar acertadamente el carácter objetivo, sistemático y cuantitativo del análisis de contenido con un importante grado de abstracción interpretativa, con la finalidad de describir no solo lo manifiesto, sino también de descubrir lo latente del mensaje, dado que la muestra estudiada, el cine, se compone de un material simbólico y altamente subjetivo. Esta

⁷ IECA: <https://theieca.org/filmography-nature-and-environmental-movies>

combinación, cualitativa y cuantitativa, resulta idónea para el estudio de la representación del cambio climático en medios de comunicación (ERVITI y DE LARA, 2012: 1472), y ha aumentado su popularidad en el ámbito académico durante los últimos años (NEUENDORF, 2002).

Partiendo de estas premisas, se articula un diseño de investigación en varias fases, similar al utilizado por CAPARRÓS y ALEGRE (1996) y por CANTOS (2013), en las que se presenta, en primer lugar, la ficha técnica de la película, a continuación, un análisis temático y, por último, un estudio de los personajes que protagonizan el relato.

El estudio de la ficha técnica nos permite establecer la sucesión cronológica de los distintos títulos analizados, los países más prolíficos en este tipo de relato y sus connotaciones ideológicas, el formato utilizado para difundir el discurso, su impacto en la audiencia a nivel económico y de reconocimiento y, en caso de que lo hubiera, el posible predominio de un determinado equipo humano, ya sea en la realización o distribución del relato cinematográfico sobre el cambio climático.

Imagen 2. Ficha técnica para el análisis de la muestra

| FICHA TÉCNICA | |
|--------------------------|---------------------|
| Película _____ | Género _____ |
| Secuencia _____ | |
| Año _____ | |
| País _____ | |
| Equipo _____ | |
| Recaudación _____ | |
| Premios _____ | |

Fuente: Elaboración propia

En el apartado temático abordamos el discurso de las instituciones políticas en torno a las causas, consecuencias y soluciones al cambio climático presentes en el relato. Respecto a las causas, y retomando el debate político en torno a la definición del cambio climático, tomamos en consideración las variables antropogénicas y escépticas. En cuanto a las consecuencias, derivadas del incremento de la temperatura por la acumulación de gases de efecto invernadero en la atmósfera terrestre, distinguimos los efectos producidos sobre tres escenarios – superficie helada, oceánica y terrestre –, con profundas implicaciones para los ecosistemas, la economía, la salud y el orden social. En el apartado de soluciones, adoptamos la división propuesta por el Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático (IPCC), que separa las propuestas encaminadas a la mitigación con las dedicadas al proceso de adaptación.

Señalamos, igualmente, si las medidas propuestas por las instituciones conducen o no a la resolución del problema. Por último, y dado que el cambio climático se define como un problema lejano en términos de tiempo y espacio, recogemos el escenario y el momento histórico en el que se inscribe el relato, a modo de contextualización.

Imagen 3. Análisis temático de la muestra

| Causas | | ANÁLISIS TEMÁTICO | | | | |
|--|---|--|---|---|--|--|
| Antropogénicas <input type="radio"/> Emisiones GEI <input type="radio"/> Uso del suelo | Naturales <input type="radio"/> Actividad volcánica <input type="radio"/> Campo magnético <input type="radio"/> Impacto meteoritos <input type="radio"/> Órbita terrestre <input type="radio"/> Actividad solar | Superficie helada <input type="radio"/> Deshielo polos <input type="radio"/> Deshielo glaciares <input type="radio"/> Cambios albedo | Superficie oceánica <input type="radio"/> Salinidad y acidificación <input type="radio"/> Elevación nivel mar <input type="radio"/> Cambios en corrientes <input type="radio"/> Fenómenos extremos | Superficie terrestre <input type="radio"/> Pérdida ecosistemas <input type="radio"/> Régimen lluvias <input type="radio"/> Variaciones térmicas <input type="radio"/> Rendimiento cultivos <input type="radio"/> Enfermedades vectoriales | | |
| Soluciones Mitigación <input type="radio"/> Reducción emisiones GEI <input type="radio"/> Mercado emisiones GEI | <input type="radio"/> Sumideros carbono <input type="radio"/> Energías renovables | <input type="radio"/> Geoingeniería | Resolución <input type="radio"/> Sí <input type="radio"/> No | | | |
| Adaptación <input type="radio"/> Medidas preventivas <input type="radio"/> Medidas reactivas | <input type="radio"/> Inacción | | | | | |
| Lugar <input type="radio"/> Occidente <input type="radio"/> Resto mundo <input type="radio"/> Otros | | Tiempo <input type="radio"/> Pasado <input type="radio"/> Presente <input type="radio"/> Futuro | | | | |

Fuente: Elaboración propia

El estudio de los personajes que forman parte de la trama permite recrear la tensión actual entre los diferentes colectivos que participan públicamente en la atribución de las causas, consecuencias, soluciones y posibles responsabilidades en torno al fenómeno del cambio climático. De este modo, nuestro instrumento de análisis propone un acercamiento a la representación de las figuras institucionales, tomando como referencia la clasificación sociológica propuesta por GARCÍA SANTAMARÍA (2010), al rol que desempeñan en el relato analizado, apoyados en la obra de PROPP (1977), quien desde hace décadas ha sido el autor de referencia en este aspecto, y a las variables temáticas a las que aluden las autoridades en su discurso. De este modo, además del nombre, sexo y edad de cada personaje, señalamos en nuestro estudio el papel desempeñado en la trama, ya sea como protagonista, antagonista o secundario, así como las principales variables a las que queda asociado su discurso.

Imagen 4. Estudio de los personajes

| Nombre | Edad | Sexo | Rol | Variables |
|--------|------|------|-----|-----------|
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |
| | | | | |

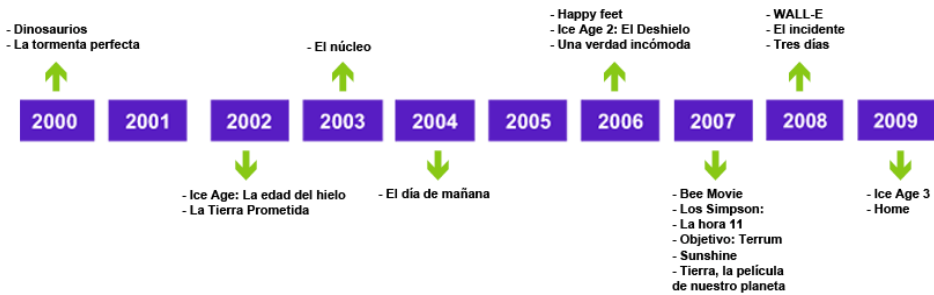
Fuente: Elaboración propia

5. Resultados

5.1 Análisis de la ficha técnica

El estudio de las fichas técnicas de las películas que componen la muestra analizada pone de relieve aspectos como el desarrollo cronológico, la procedencia del discurso, la preferencia de un determinado género cinematográfico para elaborar el relato, y la repercusión, tanto económica como a nivel de reconocimientos y premios, de los títulos.

Imagen 5. Representación cronológica de la muestra



Fuente: Elaboración propia

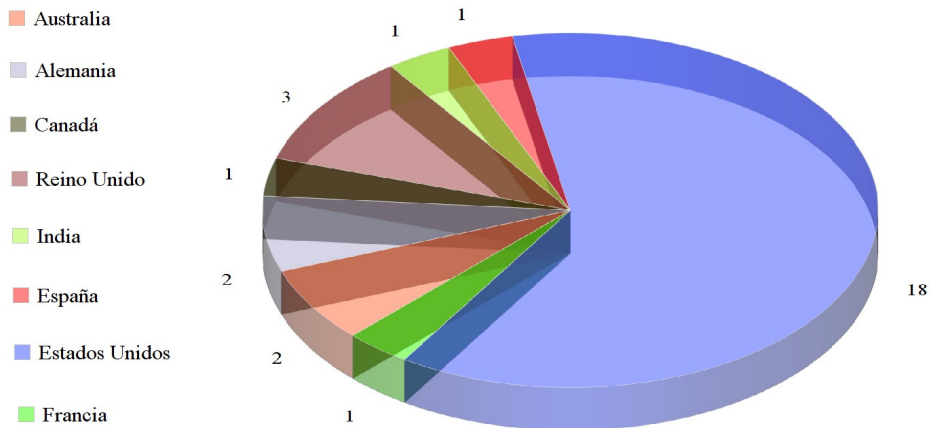
De este modo, atendiendo a las fechas de estreno en España de las obras analizadas, comprobamos una presencia constante en las carteleras cinematográficas de relatos asociados a la representación del cambio climático, con una especial incidencia en el año 2007, con hasta 6 títulos, así como en los años anterior y posterior, con 3 cada uno.

En cuanto a la nacionalidad de las películas analizadas, existe una gran variedad de países representados, si bien predomina la industria norteamericana (90%), en línea con la presencia de *Hollywood* en las carteleras de las salas comerciales españolas. Además, hemos constatado la existencia de hasta 6 coproducciones, especialmente entre países anglosajones, que mantienen una postura similar respecto al cambio climático.

No obstante, y a pesar del predominio de determinadas industrias cinematográficas en la representación del cambio climático, no se aprecia la consolidación de grupos de trabajo (director, productor, distribuidor) en torno a la temática tratada.

Respecto al género cinematográfico, la opción más habitual es la animación (45%), dirigida a todos los públicos, seguida por el relato de ciencia ficción (35%) y, en último lugar, el documental (20%), para una audiencia mucho más específica.

Imagen 6. Países productores de los relatos analizados



Fuente: Elaboración propia

Pese al éxito en taquilla, con hasta 5 producciones superando los 500 millones de recaudación⁸, los reconocimientos a nivel de premios han sido escasos, destacando los dos Óscar obtenidos por *Una verdad incómoda* (2006), y varios premios menores cosechados por *El día de mañana* (2004).

5. 2 Análisis de la representación de las instituciones en el relato

En lo que respecta a la aparición de personajes vinculados a las instituciones políticas hemos detectado su presencia en tan solo 6 de los 20 relatos analizados (30%): *La tierra prometida* (2002), *El día de mañana* (2004), *Happy feet: rompiendo el hielo* (2006), *Una verdad incómoda* (2006), *Los Simpson: la película* (2007) y *La hora 11* (2007). De este modo, el género no supone un factor diferencial a la hora de incluir a los representantes públicos en las películas, ya que existen dos resultados para el cine de animación, el documental y la ciencia ficción respectivamente.

El número de personajes analizados en la presente comunicación abarca la totalidad de cargos políticos e instituciones internacionales representados en los relatos que forman parte de la muestra, y asciende a un total de 16, cuyas principales características son desgranadas en los siguientes párrafos.

⁸ Datos disponibles en <http://www.boxofficemojo.com/intl/spain/yearly/>

Imagen 7. Instituciones políticas representadas en los relatos



Fuente: Elaboración propia

Atendiendo en primer lugar a los rasgos sociodemográficos, comprobamos el absoluto predominio del varón (87, 5%), de origen occidental (62, 5%)⁹ y de mediana edad (75%). Su rol en el relato nunca aparece asociado al papel protagonista, sino que se mantiene como un agente secundario (37, 5%) y, principalmente, es retratado como personaje antagonico (62, 5%), al oponerse no solo al héroe, sino también al dificultar la posible resolución del conflicto.

Para profundizar en el perfil que hasta ahora hemos trazado sobre la representación de las instituciones políticas en el relato cinematográfico es preciso analizar las variables que conforman el relato de los personajes estudiados.

De este modo, las causas más habituales referidas en el discurso corresponden al uso del suelo y al acceso a los recursos naturales, entendidos como un bien explotable por parte del ser humano, y a cuestionar si las emisiones de gases de efecto invernadero de origen antropogénico afectan de manera significativa al calentamiento del pla-

⁹ En los tres últimos personajes representados no existe posibilidad de identificación.

neta, alineándose así con los planteamientos que sostiene la corriente de pensamiento escéptica en torno al fenómeno del cambio climático. Los 7 extractos detectados dan buena cuenta de ello.

- Kate Phelan (*La tierra prometida*, 2002) autoriza la construcción de un resort de lujo en una zona protegida por su alto valor medioambiental, bajo la presión de los intereses de varias compañías constructoras.
- Raymond Becker (*El día de mañana*, 2004) cuestiona la influencia de las emisiones de gases contaminantes emitidos por el ser humano sobre el clima.
- Representantes 1 y 2 de la Organización de las Naciones Unidas (*Happy feet: rompiendo el hielo*, 2006) sostienen que la explotación de los caladeros de pesca no afectan a la conservación de los ecosistemas durante una sesión plenaria.
- James Inhofe (*Una verdad incómoda*, 2006) afirma que el cambio climático no está relacionado con las emisiones de origen humano, y que es una burla.
- Ronald Reagan (*Una verdad incómoda*, 2006) asegura que el calentamiento del planeta se debe a causas naturales, como la vegetación en descomposición.
- James Inhofe (*La hora 11*, 2007) sentencia que la atribución del actual cambio climático a la actuación del ser humano es el mayor engaño de la historia.

En cuanto a las consecuencias, el patrón del discurso de las autoridades políticas sigue siendo semejante a las tesis escépticas, al cuestionar abiertamente su existencia y poner en tela de juicio su vinculación con las actividades humanas. En este caso, 3 de las 4 secuencias analizadas contribuyen a representar a los científicos como un impedimento a la hora de tomar medidas contra el cambio climático.

- Representante de Arabia Saudí (*El día de mañana*, 2004) duda acerca de una posible glaciación como consecuencia del calentamiento global.
- Representante de Venezuela (*El día de mañana*, 2004) consulta sobre los plazos en los que la corriente termohalina se verá afectada por el deshielo de los polos.
- George W. Bush (*La hora 11*, 2007) se pregunta sobre la capacidad de predecir las futuras alteraciones en el clima, y desvincula los cambios en el régimen de lluvias y las variaciones térmicas del fenómeno del cambio climático.
- Mikhail Gorbachev (*La hora 11*, 2007) asegura que la actividad del ser humano ha provocado la pérdida de ecosistemas.

En último lugar, y atendiendo a las soluciones propuestas por los mandatarios, existe una mayor variedad de alternativas, que abarcan medidas preventivas, reactivas, pero también la inacción, debido a los elevados costes de enfrentar el problema.

- Raymond Becker (*El día de mañana*, 2004) sostiene durante la conferencia de la Organización de las Naciones Unidas que la economía es tan frágil como el clima, y deben evitarse gastos innecesarios. A continuación, su gobierno reduce la inversión en investigación sobre el calentamiento global.
- Richard Blake (*El día de mañana*, 2004), aconsejado por el comité científico, autoriza la evacuación de la población que pueda verse afectada por la tormenta.
- Representante 3 de la Organización de las Naciones Unidas (*Happy feet: rompiendo el hielo*, 2006) restringe, con el apoyo de la cámara, la pesca abusiva.
- George H. Bush (*Una verdad incómoda*, 2006) antepone el coste económico y la pérdida de puestos de empleo a la protección medioambiental.
- Joe Quimby (*Los Simpson*, 2007) prohíbe el vertido incontrolado de residuos en el pantano de Springfield, ante la amenaza que representa para la población.
- Arnold Schwarzenegger (*Los Simpson*, 2007), sometido a los intereses de una empresa, autoriza el uso de la geoingeniería – aislamiento – para controlar la contaminación.

Pese a las propuestas planteadas, solo en uno de los casos la solución es satisfactoria (*Happy feet*, 2006), mientras que, en el resto de casos, o se resuelve dentro de unos márgenes controlados (*El día de mañana*, 2004), o la actuación de las autoridades políticas no influye en absoluto en el posterior desenlace del problema, puesto que su discurso fomenta la inacción y la autocomplacencia.

En términos contextuales, las películas que cuentan con la representación del colectivo institucional abordan el fenómeno del cambio climático desde una perspectiva global (66%), aunque también se presentan 2 relatos en clave local. No obstante, el centro de mandos, los responsables y protagonistas del relato pertenecen, como ya señalamos en el primer apartado, al ámbito occidental. En cuanto a las coordenadas temporales, todos los relatos analizados se sitúan en el presente, si bien en el caso de los documentales es habitual el uso de imágenes de archivo para recuperar las declaraciones de antiguos mandatarios.

5.3 Epílogo al análisis de contenido

De las 20 películas analizadas para la presente comunicación, cumpliendo con los criterios de selección abordados en el capítulo metodológico, tan solo 6 representan al colectivo institucional, bien en forma de políticos o bien de organismos internacionales.

El estudio de las cintas restantes, igualmente relevante, pone de manifiesto otras formas de organización, como una sociedad liderada por el CEO de una empresa

(*Wall-e*, 2008) o bajo el mando de las fuerzas militares (*El núcleo*, 2003; *Objetivo Terrum*, 2007).

Sin embargo, el lector avezado en cine reciente habrá reparado en que hasta 8 de las películas que componen la muestra (40%) están protagonizadas por animales que, si bien adquieren rasgos y conductas antropomórficas, mantienen sus particulares formas de organización, ya sea por edad, tamaño o fuerza. Dada la imposibilidad de establecer una jerarquía como tal, un representante de la manada, sus resultados no han sido incluidos en el texto final.

6. Conclusiones y discusión

Una vez aplicado el instrumento de análisis sobre la muestra intencional seleccionada para esta comunicación verificamos, en primer lugar, la consolidación del fenómeno del cambio climático como eje argumental en la producción cinematográfica durante la primera década del siglo XXI, con hasta 20 títulos en los que se aborda, desde diferentes prismas y géneros, la representación de una de las principales amenazas globales de nuestra era.

A partir del análisis cronológico presentado en el capítulo de resultados, detectamos un comportamiento similar al de los medios de comunicación tradicionales en cuanto a la saliencia del tema, o, en nuestro caso, a la presencia en la cartelera de títulos que aborden el problema del calentamiento global. En nuestro análisis hemos podido comprobar que la producción cinematográfica alcanza su punto álgido en los años 2006 y 2007, coincidiendo con el momento de mayor cobertura mediática, como señalan SCHMIDT, IVANOVA y SCHÄFER (2013) o EKWURZEL, FRUMHOFF y MCCARTHY (2011), para posteriormente descender a partir de 2009, dada la falta de entendimiento entre las autoridades (LYYTIMÄKI, 2011), la saturación mediática o *fatiga verde* (CLEMENTS, 2012) o la atención a otras amenazas como la crisis económica mundial (DJERF-PIERRE, 2012).

En este sentido, y como hemos defendido a lo largo de nuestro estudio, la acumulación de relatos en torno al problema analizado *per se* puede suponer un indicio de acceso a la agenda pública y política de un determinado asunto social, pero es preciso profundizar en las particularidades del discurso para revelar qué planteamientos, fuentes y enfoques se imponen.

En nuestro caso, y de manera pretendida, hemos analizado la representación fílmica de las autoridades políticas, por ser, según las encuestas y sondeos publicados, el principal colectivo causante del problema y, a su vez, responsable de proporcionar a la sociedad las herramientas necesarias para combatirlo. Esta premisa, también recogida por CORNER y sus compañeros (2015), redundante en el hecho de que el fenómeno del cambio climático se ha politizado hasta tal punto que el colectivo científico ha quedado en un segundo plano, como sostienen PICH MADRUGA (2011), BLANCO, QUESADA y TERUEL (2013) o GUNSTER (2011). La sociedad demanda que sean sus

mandatarios quienes lideren la lucha contra el problema, pero, tal y como recoge en su estudio STERMAN (2011), muy pocos cuentan con la formación científica suficiente para afrontar dicho reto.

De acuerdo con nuestra hipótesis de partida, las instituciones públicas cuentan con una escasa presencia en los guiones cinematográficos, ya que solamente aparecen en un tercio de las películas y, en ocasiones, como en el género documental, con breves imágenes de archivo que suponen el contrapunto a la idea central del relato.

Para adentrarnos en el retrato que las películas hacen de los mandatarios, y retomando la definición de encuadre propuesta en el apartado metodológico, hemos comprobado que el colectivo analizado destaca por su interpretación del problema, alineada con la tesis de los llamados escépticos climáticos, según la cual la actividad humana no es la causante del cambio climático, y la naturaleza es un bien explotable para generar confort y riqueza. Asimismo, en lo referente al diagnóstico recomendado, una parte de los personajes analizados promueve la inacción, bien por el elevado coste de actuación o bien por considerar que el ser humano no influye en el problema, mientras que los cargos públicos que deciden actuar contra la amenaza toman medidas erradas, que no contribuyen de manera efectiva a la lucha contra el cambio climático. En último lugar, destaca el encuadre del conflicto, ya que el colectivo sometido a estudio aparece enfrentado a científicos y ciudadanos, y muy vinculado a los intereses de otro de los actores señalados por la sociedad, las empresas privadas.

El cambio climático, como hemos señalado anteriormente, es una de las cuestiones más ampliamente debatidas, en la que compiten los marcos de interpretación propuestos por los científicos, las organizaciones ecologistas, las empresas privadas y los mandatarios, tratando de imponer su particular definición del problema y legitimar su actuación frente al resto (DOLŠAK y HOUSTON, 2014). En el caso de las películas analizadas, la representación que el relato hace de los diferentes colectivos enfrentados transmite una serie de valores y una reflexión crítica acerca de sus actos (PEREIRA y URPI, 2005), de modo que el público tiende a identificarse con el protagonista, que parte desde una posición privilegiada como definidor primario del problema, una ventaja que resulta fundamental en temas tan controvertidos como el cambio climático (ANDERSON, 2009).

De este modo, el perfil de los personajes institucionales que hemos podido diseñar a partir del estudio de su representación en las películas que abordan el fenómeno del cambio climático en su argumento es el de un varón, de mediana edad y occidental, con una ideología cercana a las tesis sostenidas por la corriente escéptica del clima, y cuyo papel en el relato es dificultar la posible adopción de medidas para combatir la amenaza. Este retrato coincide con las características ya detectadas en sus estudios por KINTISCH (2010) y BUCK (2012), a lo que cabría añadir la reflexión llevada a cabo por BRAVO (2009), al constatar la ausencia en las negociaciones no solo de las regiones periféricas, sino también de las mujeres y de los jóvenes, que son los grupos demográficos más implicados en la lucha contra el cambio climático (CORNER et al., 2015).

Una vez finalizada la interpretación de los resultados obtenidos mediante el análisis de contenido, y tras someterlos a una comparación con estudios similares llevados a cabo sobre los medios de comunicación tradicionales, podemos confirmar tanto el cumplimiento de los objetivos marcados como la validación de las hipótesis de partida de nuestra investigación, así como reafirmar la utilidad del cine como una herramienta de estudio de la representación de los problemas y fenómenos sociales.

7. Bibliografía

- ANDERSON, A (2009): Media, politics and climate change: towards a new research agenda. *Sociology Compass*, 3, pp. 166–182.
- BARDIN, L. (1986): *Análisis de contenido*. Madrid: Akal
- BLANCO, E., QUESADA, M. y TERUEL, L. (2013): From Kyoto to Durban. Mass media editorial position about climate change. *Revista Latina de Comunicación Social*, 68, pp. 420–435. DOI: 10.4185/RLCS-2013-983/CrossRef link
- BOYKOFF, M. T. (2008): Lost in translation? United States television news coverage of anthropogenic climate change, 1995–2004. *Climatic Change*, 86 (1), pp. 1–11.
- (2009): Los medios y la comunicación científica. *Infoamérica: Iberoamerican Communication Review*, 1, pp. 117–127
- BOYKOFF, M. T. y BOYKOFF, J. M. (2004): Balance as bias: global warming and the US prestige press. *Global environmental change*, 14 (2), pp. 125–136.
- (2007): Climate change and journalistic norms: A case-study of US mass-media coverage. *Geoforum*, 38 (6), pp. 1190–1204.
- BRAVO, M. (2009): Voices from the sea ice: the reception of climate impact narratives. *Journal of Historical Geography*, 35, pp. 256–278.
- BRERETON, P. (2005): *Hollywood utopia: Ecology in contemporary American cinema*. Bristol: Intellect Books.
- (2015): *Environmental ethics and film*. Londres: Routledge.
- BRERETON, P. y HONG, C. P. (2013): Audience responses to environmental fiction and non-fiction films. *Interactions: Studies in Communication & Culture*, 4 (2), pp. 171–199.
- BUCK, H. J. (2012): Geoengineering: re-making climate for profit or humanitarian intervention? *Development and Change*, 43, pp. 253–70
- CANTOS, A. (2013): Cine y alfabetización audiovisual: el análisis del filme como agente activo de comunicación para la educación ciudadana. *Razón y Palabra*, 18(82), pp. 102–116.
- CAPARRÓS, J. y ALEGRE, S. (1996): Análisis histórico de los films de ficción. *Cuadernos cinematográficos*, 10, pp. 7–26.
- CARVALHO, A. (2010): Media(ted) discourses and climate change: a focus on political subjectivity and (dis)engagement. *Wiley Interdisciplinary Reviews: Climate Change*, 1 (2), pp. 172–179.
- CHICHARRO, M. M. (2005): Jóvenes en la gran pantalla: algunos apuntes sobre la definición de lo juvenil en el reciente cine español. *Área Abierta*, 11, pp. 1–10.
- CLEMENTS, B. (2012): Exploring public opinion on the issue of climate change in Britain. *British Politics*, 7 (2), pp. 183–202.

- CORBETT, J. B., YOUNG, L. E. y DAVIS, B. L. (2009): Teoría del conflicto e información sobre el cambio climático. Interacción entre los medios, ciencia, política, industria y audiencias. *Infoamérica*, 1, pp. 5-23.
- CORNER, A. et al (2015): How do young people engage with climate change? The role of knowledge, values, message framing, and trusted communicators. *Wiley Interdisciplinary Reviews: Climate Change*, 6 (5), pp. 523-534.
- DE LARA, A. (2014): Searching for quality: a debate among journalists, scientists and readers about the coverage of climate change in the Spanish media. *Prisma Social*, 12, pp. 196-231.
- DJERF-PIERRE, M. (2012): The Crowding-out Effect: Issue dynamics and attention to environmental issues in television news reporting over 30 years. *Journalism Studies*, 13, pp. 499-516.
- DOLŠAK, N. y HOUSTON, K. (2014): Newspaper coverage and climate change legislative activity across US states. *Global policy*, 5 (3), pp. 286-297.
- EKWURZEL, B., FRUMHOFF, P. C. y MCCARTHY, J. J. (2011): Climate uncertainties and their discontents: increasing the impact of assessments on public understanding of climate risks and choices. *Climatic change*, 108 (4), pp. 791-802.
- ENTMAN, R. (1993): Framing: toward clarification of a fractured paradigm. *Journal of Communication*, 43(4), pp. 51-58.
- ERVITI, M. C. y DE LARA, A. (2012): Las imágenes televisivas del cambio climático. Estudio de la cobertura de la Cumbre de Durban en los informativos españoles. *Revista Comunicación*, 10 (1), pp. 1467-1482.
- ESPINAR, E. y SAMUELSSON, A. (2012): Riesgos medioambientales en los espacios informativos: análisis cualitativo de la televisión española. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 18 (2), pp. 703-719.
- FECYT (2014): *Percepción Social de la Ciencia y la Tecnología en España*. Disponible en: <https://www.fecyt.es/es/publicacion/percepcion-social-de-la-ciencia-y-la-tecnologia-2014> [Consultado en 27/08/2017]
- FERNÁNDEZ, R. (2010): La sostenibilidad: una nueva etapa en el periodismo ambiental y en el periodismo en general. *DELOS: desarrollo local sostenible*, 3(8), pp. 1-17.
- FUNDACIÓN MAPFRE (2009): *La sociedad ante el cambio climático. Conocimientos, valoraciones y comportamientos en la población española*. Ferrol: Aldine.
- (2011): *La sociedad ante el cambio climático. Conocimientos, valoraciones y comportamientos en la población española*. Ferrol: Aldine.
- (2013): *La respuesta de la sociedad española ante el cambio climático*. Ferrol: Aldine.
- GAITÁN, J. A. y PIÑUEL, J. L. (1998): *Técnicas de investigación en Comunicación Social*. Madrid. Editorial Síntesis
- GARCÍA SANTAMARÍA, J. V. (2010): Crisis del periodismo de fuentes. Las prácticas del periodismo en España en el accidente de Spanair. *Revista Latina de comunicación social*, 65, pp. 516-537.
- GONZÁLEZ ALCARAZ, L. (2012): El cambio climático en la prensa local. Agenda informativa, valores noticiosos y encuadres periodísticos en dos diarios argentinos. *Razón y palabra*, 17 (80), pp. 1-29.
- GUNSTER, S. (2011): Covering Copenhagen: Climate change in BC media. *Canadian Journal of Communication*, 36 (3), pp. 477-502.
- HANSEN, A. (2010): *Environment, media and communication*. London: Routledge.

- HOLT, D. y BARKEMEYER, R. (2012): Media coverage of sustainable development issues—attention cycles or punctuated equilibrium?. *Sustainable development*, 20 (1), pp. 1-17.
- HULME, M. (2009): *Why we disagree about climate change: Understanding controversy, inaction and opportunity*. Cambridge University Press.
- HULME, M. y MAHONY, M. (2010): Climate change: What do we know about the IPCC?. *Progress in Physical Geography*, 34 (5), pp. 705-718.
- JÖNSSON, A. M. (2011): Framing environmental risks in the Baltic Sea: A news media analysis. *AMBIO: A Journal of the Human Environment*, 40 (2), pp. 121-132.
- KINTISCH, E. (2010): *Hack the planet: science's best hope--or worst nightmare--for averting climate catastrophe*. Londres: Wiley.
- LEÓN, G. (2012): El contencioso de Gibraltar como conflicto mediático. Estudio de los encuadres noticiosos en la prensa. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 18 (2), pp. 531-540.
- LÓPEZ GÓMEZ, A. M. (2010): Discapacidad y tarea educativa en el relato cinematográfico. *Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura*, 1 (8), pp. 15-25. ISSN 1989-600X
- LUHMANN, N. (1998): *Complejidad y Modernidad. De la Unidad a la Diferencia*. Valladolid: Trotta.
- LYYTIMÄKI, J. (2011): Mainstreaming climate policy: the role of media coverage in Finland. *Mitigation and Adaptation Strategies for Global Change*, 16, pp. 649–661.
- MAZUR, A. y LEE J. (1993): Sounding the global alarm: environmental issues in the US national news. *Social Studies of Science*, 23 (4), pp. 681–720.
- MCCOMBS, M. y SHAW, D. (1972): The agenda-setting function of mass media. *Public Opinion Quarterly*, 36, pp. 176-187.
- MEIRA, P. Á. (2008): *Comunicar el cambio climático: escenario social y líneas de acción*. Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino
- NASA (2017): *NOAA Data Show 2016 Warmest Year on Record Globally*. Disponible en: <https://www.giss.nasa.gov/research/news/20170118> [Consultado en 27/08/2017].
- NAVARRO, L. (2009): Racismo y medios de comunicación: Representaciones del inmigrante magrebí en el cine español. *I/C, Revista Científica de Información y Comunicación*, 6, pp. 337-362.
- NEUENDORF, K. A. (2002): *The content analysis guidebook*. Los Angeles : SAGE.
- NISBET, M. C. (2009).communicating climate change: Why frames matter for public engagement. *Environment: Science and Policy for Sustainable Development*, 51 (2), pp. 12-23.
- NISBET, M. C. y MYERS, T. (2007): The polls—trends: Twenty years of public opinion about global warming. *Public Opinion Quarterly*, 71 (3), pp. 444-470.
- PEREIRA, C. y URPI, C. (2005): Cine y juventud: una propuesta educativa integral. *Revista de estudios de juventud*, 68, pp. 73-89.
- PROPP, V. (1977): *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- PICH MADRUGA, R. (2011): *Cambio climático: enfoques desde el sur*. La Habana: Ruth
- PIDGEON, N. (2012): Public understanding of, and attitudes to, climate change: UK and international perspectives and policy. *Climate Policy*, 12 (1), pp. 85-106.
- SCHEUFELE, D. A. (2000): Agenda-setting, priming, and framing revisited: Another look at cognitive effects of political communication. *Mass Communication & Society*, 3(2-3), pp. 297-316.

- SCHMIDT, A., IVANOVA, A. y SCHÄFER, M. S. (2013): Media attention for climate change around the world: A comparative analysis of newspaper coverage in 27 countries. *Global Environmental Change*, 23 (5), pp. 1233-1248.
- STERMAN, J. D. (2011).communicating climate change risks in a skeptical world. *Climatic Change*, 108 (4), pp. 811-826.
- SVOBODA, M. (2016): Cli-fi on the screen(s): patterns in the representations of climate change in fictional films. *Wiley Interdisciplinary Reviews: Climate Change*, 7 (1), pp. 43-64.
- UNIÓN EUROPEA (2011a): *Special Eurobarometer 365. Attitudes of European citizens towards the Environment*. Disponible en: https://data.europa.eu/euodp/es/data/dataset/S993_75_2_EBS365 [Consultado en 06/09/2017].
- UNIÓN EUROPEA (2011b): *Special Eurobarometer 372. Climate change report*. Disponible en: http://ec.europa.eu/publicopinion/archives/ebs/ebs372_en.pdf [Consultado en 06/09/2017].
- STERN, N. (2006): *Informe Stern: La economía del cambio climático*. Barcelona: Paidós.
- TRUMBO, C. y SHANAHAN, J. (2000): Social research on climate change: Where we have been, where we are and where we might go. *Public Understanding of Science*, 9 (3), pp. 199-204.
- VICENTE, M. y VICENTE, D. (2014): Presencia y funciones del discurso científico en la cobertura informativa y cinematográfica del cambio climático. *Prisma Social*, 12, pp. 120-152.

UNA DEFINICIÓN DEL CINE DESDE *¡VIVIR!* (HUOZHE, ZHANG YIMOU, 1994)

Zhu Runju

Universidad de La Rioja
Programa de doctorado: Patrimonio, Sociedades y Espacios de Frontera
zhurunju@gmail.com

Resumen:

Desde el surgimiento de la cinematografía hasta nuestros días, el cine ha sido una de las invenciones indispensables en la historia contemporánea, no sólo cultural sino también vitalmente. “El cine de por sí es imaginario, industria de lo imaginario”, escribía Edgar Morin hace cincuenta años en su libro *El cine o el hombre imaginario* (1972), y lo es doblemente: como imaginación, invención; pero también como “cámara de eco del imaginario colectivo, soporte y polea de transmisión de las representaciones sociales” (Imbert, 2010: 15-19) al final se representa las imágenes en movimiento a través de las pantallas.

¡Vivir! no sólo se narra la historia y los sufrimientos de la familia del protagonista, sino que también es una representación condensada del retrato del pueblo chino en general en aquel período. En este sentido, considero el cine como un espejo que nos revela lo ocurrido y lo que sucede en este momento, como decía Gérard Imbert, que el cine tendría una función de re-conocimiento, y el cine es también un lenguaje que, de otra manera, a través de la mirada en el río de la historia de los seres humanos para, finalmente ofrecernos una explicación de qué es la vida.

Introducción

En comparación con la arquitectura, música, pintura, escultura, poesía y danza, la cinematografía es una manifestación artística joven, sin embargo, la cinematografía combina todas estas artes y las convierte en un arte plástico dinámico. Como séptimo arte, el cine es una manifestación artística integral que fusiona el arte estático con el arte en movimiento, el arte del tiempo con arte del espacio, el arte plástico con el arte rítmico, y mediante el audio y visión atrae a los espectadores sentimientos más profundos. *¡Vivir!* es una de las obras representativas más influyentes del director

Zhang Yimou, quien es el más representativo de los directores cinematográficos de la quinta generación de China. La película *¡Vivir!* nos demuestra distintas circunstancias sociales en los tiempos turbulentos en que el pueblo chino estaba bajo las restricciones e influencia de la nueva (gran) época. Es por eso que la película se denomina “epopeya nacional” (la épica de Homero china). La película se titula *¡Vivir!*, no obstante, se narra una tragedia de varios componentes de la misma familia que van muriéndose. Sus personajes son el trasunto de miles de chinos de aquella época. Para un simple espectador es una historia normal, sin embargo, será mucho más emocional para los testigos de aquella época extrema. Por eso, considero que el cine es un espejo que nos revela lo que ha pasado y lo que está pasando.

Desarrollo

¡Vivir! o *To live!* (1994) cuenta la historia de una familia china tradicional que afronta el cambio de la sociedad en una ciudad entre mediana y pequeña desde la década de los años 40 hasta la de 70, relacionando las etapas de la historia de China: los últimos años de la Guerra Civil (1927-50)¹, el Gran Salto Adelante (1950-60)² y la Revolución Cultural (1966-69)³. El protagonista de la película, Fu Gui (Ge You), es hijo de una familia terrateniente y adicto al juego, su esposa, Jia Zhen (Gong Li), tras exhortarle repetidamente a dejar de apostar y sin lograr fruto, le abandona y se va con Feng Xia: la hija. En la misma noche, Fu Gui pierde toda la propiedad de la familia, por lo que su padre murió del disgusto. Así que se ve obligado a vender las joyas

¹ La Guerra Civil China, que duró desde agosto de 1927 hasta octubre de 1949, fue el conflicto que tuvo lugar en China entre el Kuomintang (o Partido Nacionalista Chino) (KMT) y el Partido Comunista Chino (PCCh).

² El Gran Salto Adelante (Chino simplificado: 大跃进, Chino tradicional: 大躍進) fue una campaña de medidas económicas, sociales y políticas implantadas en la República Popular China entre 1958 y 1961, durante la presidencia de Mao Zedong, con el objetivo de transformar la tradicional economía agraria China a través de una rápida industrialización y colectivización.

³ La Gran Revolución Cultural Proletaria (en chino simplificado: 无产阶级文化大革命, en chino tradicional: 無產階級文化大革命) fue una campaña de masas en la República Popular China organizada por el líder del Partido Comunista de China Mao Zedong de 1966 a 1976 y dirigida contra altos cargos del partido e intelectuales a los que Mao y sus seguidores acusaron de traicionar los ideales revolucionarios, al ser, según sus propias palabras, *partidarios del camino capitalista*. Su principal fin, a ojos de sus partidarios, fue el de paliar el llamado *divorcio entre las masas y el partido* que se estaba produciendo en la República Popular China. fue una campaña de masas en la República Popular China organizada por el líder del Partido Comunista de China Mao Zedong de 1966 a 1976 y dirigida contra altos cargos del partido e intelectuales a los que Mao y sus seguidores acusaron de traicionar los ideales revolucionarios, al ser, según sus propias palabras, *partidarios del camino capitalista*. Su principal fin, a ojos de sus partidarios, fue el de paliar el llamado *divorcio entre las masas y el partido* que se estaba produciendo en la República Popular China.

de su madre para alquilar una casucha y llevar una vida miserable. Después de un año, Jia Zhen regresa a casa con un hijo recién nacido, You Qing, en el brazo y la hija Feng Xia, en otra mano. Desde entonces, Fu Gui también corrige cabalmente sus errores y comienza a llevar una vida tranquila valiéndose de Piyong (Juego de Sombras Chinesca). No obstante, cuando estalla la guerra civil se turba su vida, ya que el Kuomintang arresta a Fu Gui y sirve de servidumbre durante la guerra. Al final de muchas peripecias y pasar por muchos lugares, pudo regresar a su pueblo natal y reagruparse con su familia, desafortunadamente, Feng Xia ya era muda debido a enfermedad. Lo más trágico de la película sucede más adelante, en el movimiento del Gran Salto Adelante (Da Yue Jin) y la Revolución Cultural (Wen Hua Da Ge Min), en ellos el destino vuelve a burlarse de esta familia humilde, ya que You Qing muere debajo del coche del mejor amigo de su padre, Chun Sheng, que es un cargo provincial, por su parte, Feng Xia murió en el hospital debido a hemorragia post-parto.

¡Vivir! es humor negro al estilo chino, pues el sufrimiento del protagonista es excepcionalmente miserable. A través de los sufrimientos a lo largo de la vida de una persona y su familia, la película refleja el dolor de la vida que sufren la mayoría de los chinos en los periodos en los que no pueden controlar sus propios destinos y proyecta la sombra de la cara risueña de Muerte en la pantalla. La historia de Fu Gui, que tiene el comienzo de una vida voluptuosa, después la reclamación llena de dolor y la indignación al morir el hijo y sensación desamparada al recibir la noticia inesperada de la muerte de hija, y finaliza con una imagen de cena repleta de gente felicidad, alegría y tristeza, que refleja el absurdo del periodo histórico en que el destino de una persona insignificante va a la deriva y a la tracción de la historia tan extrema.

Los espectáculos simbólicos

La película dura 125 minutos, nos cuenta acerca de tres décadas turbulentas de mediados del siglo XX, en un tiempo limitado describe detenidamente las características de cada época. Zhang Yimou, hábil en el uso de contraste de color para expresar ideas, cambió totalmente sus características expresivas en *¡Vivir!*, porque mediante la descripción minuciosa de antecedentes nos relata aquel periodo histórico. *¡Vivir!* como si fuera un espejo, nos muestra uno por uno aquellos "grandes momentos", y brinda a los espectadores una experiencia visual objetiva.

Al principio, la película nos explica brevemente el estado de China en los años 40. Por ejemplo, la desolada calle de madrugada (F1) y el casino ruidoso (F2) forman un fuerte contraste, el patio donde discuten el protagonista con su padre tras regresar del casino (F3), y la esposa encerrada en la alcoba (F4). Todas estas escenas y las actividades de los personajes reflejan la cultura feudal china en su etapa final. Al cabo de perder el juego, el padre de Fu Gui revisa todas las deudas que debe su hijo y se percató de que ha perdido toda la propiedad familiar, por lo tanto, muere de enfado por su hijo (F5). El momento en que Fu Gui y su madre abandonan el patio antiguo

presagia el final de vida voluptuosa de Fu Gui como hijo de familia rica (F6). En el último momento en que Fu Gui y Chun Sheng prestan servicio militar, la escena volvió de cuerpos congelados del ejército de partido nacional (F7) a la tropa del ejército revolucionario que se lanza desde el lado opuesto (F8), la escena de contraste claro entre “estático y dinámico, vivo y muerto” también predice la llegada de una nueva época irresistible. Por su parte, Fu Gui y Chun Sheng atrapados entre dos tropas y puestos al suelo, no tienen otro remedio que aceptar silenciosamente la llegada de todo, este es el retrato más realista de la clase humilde de China en aquel momento. La película de nuevo nos sitúa rápidamente en el periodo del Gran Asalto Adelante y posteriormente en el de Gran Revolución Cultural, ya que los pósters pegados en las paredes de la casa de Fu Gui (F9), calles repletas de Dazibao⁴ (F10), incluso la boda (F11) de Feng Xia, hija de Fu Gui, su esposo, el obrero Er Xi, reflejan con exactitud aquel periodo en que la política predomina en la vida cotidiana. Como se menciona anteriormente, la cinematografía es un espejo que refleja sin reserva toda la realidad social. En la película, los individuos insignificantes de la sociedad llevan una vida humilde y difícil por la influencia de hechos históricos, y sus historias no son más que el juego de sombras chinescas de Fu Gui.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

⁴ El término dazibao (chino tradicional: 大字報, chino simplificado: 大字报, pinyin: dàzìbào, literalmente "periódico a grandes caracteres") es utilizado para designar un tipo de periódico manuscrito usando caracteres chinos de gran tamaño.



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11

Sombras chinescas (piying) y el protagonista: Los muñecos de la vida

La sombra chinesca es el hilo principal que atraviesa la película *¡Vivir!* en ella el director combina ingeniosamente la sombra chinesca con la vida del protagonista, esta mezcla, a la vez, también es una armonización de la sombra chinesca tangible con música y canto invisible. La sombra chinesca acompaña toda la trayectoria vital del protagonista, por consiguiente, se convierte en el componente indivisible de *¡Vivir!*. Sin duda, eleva la connotación de la película a un nivel más alto (profundiza en la connotación de la película), ya que la característica manejable de la sombra chinesca

connota implícitamente la tragedia del protagonista bajo control de la Gran época, por otra parte, la ópera cantada también resuena la vida de la clase humilde en aquel momento. Por todo lo que es considerado, la sombra chinesca no sólo es un simple accesorio de teatro o herramienta de supervivencia, sino un símbolo cultural con profunda connotación. Mediante la metáfora, Zhang Yimou muestra en su obra la concepción fatalista de la vida repleto de suspiro por el irresistible e impredecible destino. Todo esto está envuelto en las cuatro tramas destacadas en que Fu Gui maneja la sombra chinesca mientras canta.

La primera vez que aparece la sombra chinesca es cuando Fu Gui apuesta en el casino, tarareando a modo de entretenimiento. En aquel momento, Fu Gui era hijo de familia rica, llevaba ropa lujosa y pulcra, al tararear, los gestos y la letra de la canción nos dan una sensación de zascandil⁵ (F12).



Figura 12

Al aparecer la segunda vez la sombra chinesca, Fu Gui ya ha perdido la riqueza familiar. Una caja de sombras chinescas prestado de Long Er se convierte en su herramienta de supervivencia. En aquel entonces, Fu Gui no luce ya ropa aparente, al contrario, lleva ropa áspera, la piel se le oscurece y al cantar, expone a la vista el cuello nervudo (F13). Todo esto evidencia la dura vida que lleva ahora y el gran esfuerzo que hace para ganarse la vida⁶.



Figura 13

⁵ Fu Gui canta “Mi amante y yo, queremos más tiempo, para retozar en nuestra cama grande...” Fu Gui cantó “Mi amante y yo, queremos más tiempo, para retozar en nuestra cama grande...”

⁶ Fu Gui canta “Ese es odioso bandido, Jiang. Tengo que refugiarme desde ahora...”

La tercera vez que aparece la sombra chinesca es cuando Fui Gui se convierte en soldado del Ejército Nacional y es capturado por el Ejército Revolucionario. Al cantar la ópera de sombra chinesca aún lleva uniforme militar del Ejército Nacional(F14). Como pudo sobrevivir a la guerra, vuelve a avivar la esperanza de vivir en sus adentros, por ello, esta vez las letras de la ópera y sus gestos también están llenas de esperanza⁷.



Figura 14

Cuando la sombra chinesca sale una cuarta vez a escena, la Nueva China (República Popular China) ya se ha establecido, la sociedad china también se experimentando cambios. En el movimiento de Fundición⁸, por poco se llevan las sombras chinescas como material de fabricación de acero debido a que contenía alambre. Luego, la sombra chinesca como un entretenimiento y actividad pública se representa en las proximidades de los hornos de refino para alentar a la gente en las jornadas. En este momento, a Fu Gui se le incorporó en la clase de civiles urbanos, por lo que llevaba la típica ropa áspera gris y gorra octagonal de aquella época (F15), el entusiasmo de luchar por la nueva sociedad rebosa en sus gestos faciales⁹.



Figura 15

⁷ Fu Gui canta “Me hirió por el arma de enemigo, reúno a mis tropas, y huimos por nuestras vidas...”

⁸ Era un proyecto de Gran Salto Adelante que intentaba la producción china de acero sobrepasaría la del Reino Unido en quince años.

⁹ Fu Gui canta “Grito que no hay tiempo que perder, huimos muy lejos, a toda prisa...”

Al final, la sombra chinesca parece bajo el efecto de la Revolución Cultural quedando sólo la caja, esta última empleaba posteriormente el nido para gallinas (F16). Respecto al cambio de función del arcón donde se guardan las marionetas de las sombras chinescas, en lugar de decir que es el uso pleno de objetos por el pueblo chino, es mejor interpretarlo como reflejo de la lucha por el control de destino de un individuo en el flujo de la historia. Este cambio de función del arcón también hace que *¡Vivir!* tenga un significado más amplio y positivo, ya que al contrario de las películas existencialistas, *¡Vivir!* se libra del énfasis sensible al sufrimiento y dolor de los individuos que este absurdo mundo produce en ellas, llegando a una conclusión de que en la vida no se deja de tener esperanzas. Una caja de sombras chinescas, desde herramienta recreativa inicial se convierte en el utensilio de la supervivencia; y de utensilio de la supervivencia a la habilidad del trabajo revolucionario y a su destrucción silenciosa en aquel periodo particular que experimenta la alternancia de las épocas y subidas y bajadas de la historia. Ella es portadora de la cultura tradicional, después de sufrir la agresión brutal de la supuesta civilización y sociedad moderna, en silencio se baja del escenario de la historia y desaparece de la vista de todos. Su caída trágica no sólo daña al espíritu de un individuo o la muerte de la fe de una familia, sino que también es la gran tragedia del alma de una nación. El hombre como si fuera una muñeca, un barco que va a la deriva de la corriente impetuosa de tiempo, frente el destino que no tenemos más remedio que soportar. La concepción de la vida, el fatalismo de Zhang Yimou se demuestra mediante la presentación de sufrimientos de un personaje insignificante y una periodo de historia real, lo cual hace dotar a su concepción de la vida de un carácter universal. Afortunadamente, *¡Vivir!* no es una obra completamente pesimista, ya que mientras describe los sufrimientos y dolores, Zhang Yimou alude a un haz de esperanza, por ejemplo: el arcón en el que guardaba la sombra chinesca se usó posteriormente para poner los polluelos. A través de estas escenas se nota cierta calidez. Tal vez nos están recordando de que sólo con sentimientos sinceros se puede consolar nuestra alma herida en la vida dolorosa repleto de sufrimientos.



Figura 16

En esta película, es fácil de percatarnos de que Zhang Yimou puso su mayor esfuerzo en la mostración de las sombras chinescas a lo largo de la película. Con los

repetidos escenarios de las sombras chinescas, el director quiere presentar el tema central: “la marioneta del destino”. En el momento en que Fu Gui tararea la ópera de sombras chinescas tras el bastidor del casino y los espectadores se divierten con su actuación, el estilo de las sombras chinescas ha experimentado un gran cambio. Por su parte, Fu Gui no es consciente de que Long Er conspira con el jefe del casino para estafar su casa de abolengo, de ahí que su vida esté a punto de cambiar. Mientras tanto, el destino pone su cara risueña en la oscuridad diciéndose que el juego ha empezado. No sólo Fu Gui, muchas personas se han unido a este juego y se convierten en marionetas en las manos del destino. El momento en que aparece de nuevo la sombra chinesca es cuando Fu Gui pide préstamo a Long Er en la casa de este último, en vez de prestar dinero, Long Er le dio una caja llena de sombras chinesca a Fu Gui. Desde entonces, los papeles de estos dos personajes se han intercambiado totalmente en silencio. No se da cuenta del cambio Fu Gui, ni su amigo Long Er hasta después de haber transcurrido unos cuantos años. Al final se percataron de que se trataba una gran broma que les hizo el destino: Fu Gui perdió toda la riqueza familiar a su amigo y su estatus social como terrateniente, a su parte, Long Er recibió cinco balas que correspondía a Fu Gui.

Las actuaciones de las sombras chinescas pasan de la calle al Ejército Nacional, de Ejército Nacional al Ejército Revolucionario y en los movimientos del Gran Asalto Adelante y Revolución cultural. En este trayecto, le ocurren muchas peripecias. Por su parte, Fu Gui, como si fuera su sombra chinesca, el destino manipula su vida. Cada cambio en la vida de Fu Gui está acompañado del primer plano de la sombra chinesca. Cuando la bayoneta del ejército nacional corta el paño blanco (F17), Fu Gui y Chun Sheng son arrestados y obligados a ingresar en el ejército. Al alzar la sombra chinesca con bayoneta un soldado del Ejército Revolucionario bajo el sol brillante(F18), Fu Gui obtiene el “certificado revolucionario” roto en pedazos, aún así, lo pone en un marco y lo cuelga en la pared (F19). Por su parte, Chun Sheng logra convertirse en conductor. Más adelante, como dijimos más arriba, atropella al único hijo, You Qing, de Fu Gui con su coche. Respecto a la muerte de You Qing, la sombra chinesca ha dejado prefiguración: You Qing llevó vinagre a su padre, éste lo roció en un pañuelo blanco, el pañuelo manchado con vinagre parece a la tela blanca llena de manchas de sangre que cubre el cuerpo de You Qing (F20). En la escena de la muerte de You Qing, en la pantalla, aparece primer plano el protagonista desgañitándose, el fondo de la escena es la imagen de la sombra chinesca.



Figura 17



Figura 18

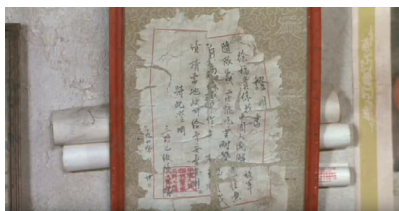


Figura 19

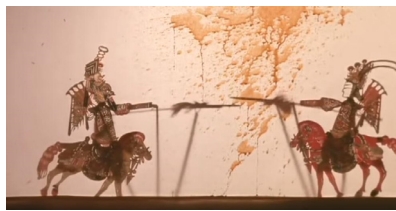


Figura 20

Tras la palabra, “no podemos quedarnos con la sombra chinesca, quémala” que dice gritando Fui Gui a Feng Xia, la sombra chinesca perece bajo el efecto de la llama viva (F21). Aunque la sombra chinesca se la quemó, el juego del destino aún no estaba terminado. En la Revolución Cultural, debido a que el médico es arrestado, no se pudo tratar la hemorragia oportunamente a Feng Xia durante el parto. El profesor Wang podría haberle salvado la vida, sin embargo, no podía moverse por haber engullido siete panes que le compra Fu Gui. Frente a la tumba de su hija, Fu Gui repite sentado con el nieto: si no hubiera comparado aquellos siete panes al profesor Wang, tú no habrías muerto. Este acto nos hace recordar las palabras que dijo Jia Zhen apenas unos años atrás frente a la tumba de You Qing: “si no tu padre no te hubiese obligado a ir a la fundición, no habrías muerto”. Desde el comienzo hasta el final, el destino poderoso no se apiada de la familia de Fu Gui, ni de cada individuo de aquella época.



Figura 21

Así plasma cuidadosamente Zhang Yimou cada detalle del juego de sombras chinescas, cada juego del destino. A través de ellos, nos demuestra el poder eterno del destino. En el transcurso del tiempo, estos individuos independientes, no son más que piezas de influencia mutua del ajedrez al que juega el destino.

Al cabo de la película, Fu Gui saca de la caja las sombras chinescas polvorientas. Cuando desaloja la caja, la cálida luz del sol brilla en ella y luego pone los pollitos uno por uno en ella (F22). En ese instante, el nieto le hace la misma pregunta que You Qing formuló hace años: ¿Qué va a pasar a los pollitos cuando hayan crecido? Ante la pregunta del nieto, Fu Gui le da la misma respuesta que dio a su hijo You Qing: “Los polluelos cuando hayan crecido se convertirán en gansos, los gansos en ovejas, las

ovejas en vacas... todo se reencarna”. Frente al destino, somos indefensos y vulnerables, no podemos escaparnos del destino, sin embargo, debemos seguir viviendo con esfuerzo y esperanza, porque cuanto peor sean las condiciones de la vida, más hay que creer en que “todo va a estar bien”.



Figura 22

Conclusión

La película *¡Vivir!* nos representa una historia de una familia tradicional de China desde un punto de vista de objetivo e imperturbable y revela el valor de la vida de los pueblos chino dentro la lucha contra el destino injusto a través del enfoque de la vida del protagonista, y al final, dejarno pensar y discutir.

Muchos piensan que *¡Vivir!* tiene el objetivo de satirizar la política y la sociedad de aquella época para satisfacer el gusto de los espectadores contra la política comunista de China. Sin embargo, considero que *¡Vivir!* nos revela la realidad, y nos representa la vida de los pueblos chinos en los períodos turbulentos, como una historia, es un relato para las personas que no habían vivido, y les deja recordar lamentable o felizmente a los que habían estado en la historia. Por eso, el cine es como un espejo mágico que nos representa la vida, y con otro lenguaje nos explica la vida, eso es su definición radical.

Bibliografía

Imbert, G. (2010): *El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*, Madrid, p11.
¡活着!(*¡Vivir!* O *To live!*, Ge You y Gong Li). PRC: HKMDB, 1994.

ARTE, DESEO Y SUJETO. MÁS ALLÁ DE LA GRAN PANTALLA. LECTURA DE *MELANCOLÍA*, DE LARS VON TRIER

Vanessa Brasil Rodríguez

Unifacs - Universidade Salvador - Brasil
vanessabrasil.rodriguez@gmail.com

Resumen: En el presente estudio vamos a analizar la relación de la película *Melancolía*, de Lars von Trier, con obras de arte y, en especial, ciertos dibujos y pinturas. La estrecha relación del autor con las artes plásticas queda más evidente y explícita cuando presenta obras de pintores en sus películas, lo que dota de potencia a las escenas. Las pinturas y dibujos mostrados, referidos o citados en la película traen en su núcleo el contenido de ese estado de ánimo que dio título al filme, materializan los sentimientos del temperamento melancólico y establecen una fuerte conexión visual entre la obra del director y el espectador del filme. Hay un punto de atracción que surge como amenaza y/o es blanco de las miradas de los personajes de sendas representaciones. Lo hemos señalado en la calma fría y amenazadora de los cazadores en la nieve, de Bruegel; en el intelectual que contempla el firmamento en el *Pais de Jauja*; en la postura resignada de *Ofelia*, de Millais; en el grito en lamento del ciervo, de Hill; en la expresión ensimismada y enigmática de *David*, de Caravaggio, al contemplar la cabeza de Goliat. Y en la imagen de una eclosión en el grabado de Durer.

Palabras clave: Melancolía, Lars von Trier, pintura, punto de ignición, sujeto del deseo.

1. Introducción

El cine no es tan solo el séptimo arte, sino aquel que engloba todas las otras: pintura, escultura, arquitectura, teatro, música, danza, literatura. Es el arte total. Trías ya lo había señalado «El cine es hijo de la ópera: realiza el ideal de «obra de arte total a que la ópera aspiraba» (Trías, 2006, p. 90). Para hablar de ello, vamos a evocar aquí una película postclásica, *Melancolía*, de Lars Von Trier, uno de estos filmes en los que las bellas artes se encuentran y se reúnen para conformar una obra de exquisito sabor.

Pretendo analizar la íntima relación de la película *Melancolía*, con las obras de arte y, en especial, de la pintura y del dibujo. Los filmes de este director muestran una estética cuidada y primorosa que acaba transformando cada fotograma en una pintura con *estatus* de obra prima. Sin embargo, la estrecha relación del autor con las artes plásticas queda más evidente y explícita cuando el introduce obras de otros pintores en sus películas, dando a las escenas un significado potente y fundamental para el análisis filmico. Concentraremos nuestro objetivo en las obras contenidas, una vez que aparecen en escena de forma explícita, constituyéndose en parte fundamental de la trama, y también en aquellas referidas, pues a través del proceso de análisis he podido percibir que estas fueron inspiradoras y estructurantes de la escena o secuencia en cuestión.

2. La melancolía

Las pinturas y dibujos introducidos, referidos o citados en el filme de Lars Von Trier traen en su núcleo el contenido de ese estado de ánimo que dio título a la película, materializan los sentimientos del temperamento melancólico y establecen una conexión visual potente entre la obra del director y el espectador del filme. Iniciaremos el estudio a partir de un cuadro que, aunque no esté nombrado explícitamente en la película, creemos que indica referencias tan poderosas que no se deben ignorar. Nos referimos a *Melancolía I*, de Alberto Durero.



El enigmático grabado de Durero, datado en 1514, es una obra compleja y que ha provocado el análisis de varios teóricos a lo largo de los siglos, pues su fuerza atrae la mirada del espectador de una forma avasalladora. Una mujer alada, que ocupa la tercera parte de la superficie del cuadro, sostiene, con la mano izquierda, su rostro sombreado en actitud contemplativa. La mano derecha sujeta un compás, mientras el brazo se apoya sobre un libro cerrado. La cabeza está adornada con una corona de hojas y, a sus pies, observamos varias herramientas, como clavos, un martillo, una sierra, una garlopa, una regla de madera y una esfera. A su lado, un niño, también alado, sentado sobre una piedra de molino desgastada, dibuja en una pizarra.

Además de los instrumentos propios de un constructor o arquitecto, vemos un octaedro y un perro adormilado. Pero, si observamos más detenidamente, se adivinan unas tenazas bajo la túnica de la mujer, como si fueran un prolongamiento del cuerpo femenino.



Es muy significativo que ese objeto, hecho para apretar, cortar y torcer, esté parcialmente oculto por la vestimenta de la mujer, mostrándose como una amenaza.

El compás que ella sujeta es un importante símbolo cosmológico, una vez que sirve para medir y trazar el círculo.



Vemos que el elemento circular se repite en la obra *Melancolía I*: en la esfera a los pies de la mujer, en la piedra del molino y en un medio arco situado en el horizonte. Observamos una línea diagonal formada por una de las piernas del compás cuya aguja apunta al sexo de la mujer. Éste, a su vez, está en relación de proximidad (metafórica y metonímica) con el agujero de la rueda del molino, justo al lado izquierdo de la imagen. Nos gustaría enfatizar que el sexo (oculto a la mirada, pero no a su inscripción) se relaciona directamente con el centro del disco adyacente, que es un agujero que no se rellena, está destapado, no posee un elemento que se encaje o que se introduzca en el orificio. Es un agujero siempre hueco, un lugar vacío. En otros términos, nada rellena este ser femenino y su sexo comparece en la imagen, metaforizado por un objeto amenazador semioculto por la falda femenina (las tenazas). El compás, la rueda del molino y el mazo de llaves son elementos que, lado a lado, colaboran para que el sexo de esa muchacha se presente como enigma.

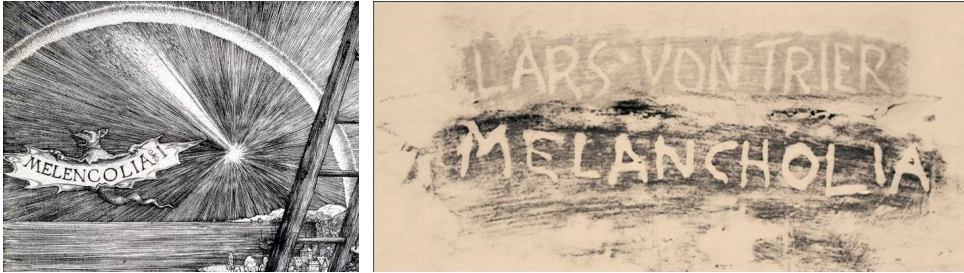


La rueda del molino, visiblemente desgastada, está inerte, apoyada en la pared, pues no desempeña el atributo de girar y girar sobre su eje. No hay rozamiento, ni movimiento o ciclo. Su única función en ese contexto es la de servir de asiento al niño alado. El muchachito que dibuja representa el lado genial y creativo del temperamento melancólico. Los actos de crear, engendrar, generar e inventar, hacer arte, a lo sumo, están representados en el niño. Son expresiones del *furor divino*, es decir, de la inspiración, de un estado de exaltación del alma al eterno e imperecedero, una forma de vencer el tiempo e inmortalizarse.

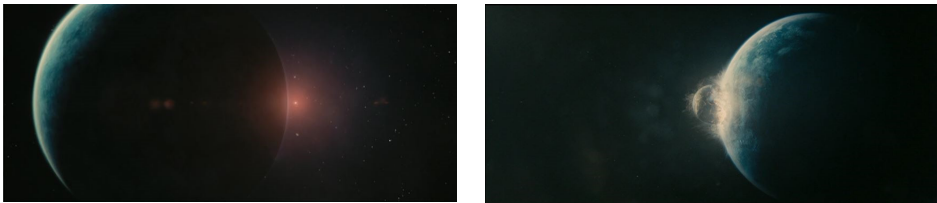
En el ángulo superior izquierdo del grabado observamos un horizonte, un pueblo y el mar. Esa parte del dibujo constituye, para nosotros, un fragmento importante del dibujo, un espacio fundamental para el análisis. Un semicírculo, en forma de gran arco, enmarca haces de luz que parecen proceder de un cuerpo celestial, una estrella, cometa o, incluso, un planeta brillante. La imagen de un murciélago de boca abierta anuncia, a través de una banda de contorno irregulares, *Melancolía I*.

Ese arco al fondo de la imagen, el impacto luminoso y la banda que el murciélago sostiene en el dibujo conectan, por relación metafórica y por desplazamiento, con las imágenes de los títulos de crédito de la película *Melancolía*: su prólogo. La

imagen del grabado, que atrae la mirada del espectador como un imán, está formada por el brillo espectacular de un astro luminoso y el arco que lo contiene. Bajo este arco, la banda con el título *Melancolía I* nos remite a las letras irregulares del título del filme.



Si observamos atentamente, veremos que el arco es inmenso en comparación con el pueblo a la orilla de la playa. La imagen del grabado es semejante a la de un gran astro que, al aproximarse de nuestro horizonte, brilla como en una explosión. El detalle del dibujo posee una semejanza significativa con la escena del planeta chocándose con la Tierra en la apertura de la película. Rima con el momento de un impacto, el instante que precede al fin total y absoluto de nuestra especie y del planeta en el filme de Trier.



El cineasta arranca, en los títulos de crédito, con imágenes poderosas acompañadas por la impresionante música de Wagner, que ya anuncia que es el *fin* del que la película va a tratar, de un fin inevitable: la hecatombe. La muerte es el tema del prelude del primer acto de la ópera *Tristán e Isolda* (1865). La belleza de este casamiento de imágenes y música es tan intensa que el espectador se ve dominado por la emoción estética.

Es la muerte lo que está latente en ambos textos: en el filme y en el grabado de Dürero, dibujo que realizó justo después del fallecimiento de su madre, un momento de extremo dolor y luto del artista. «En el luto, es el mundo que se torna pobre y vacío; en la melancolía, es el propio ego», aclara Freud¹.

¹ FREUD, S. (1917, 1997): «Luto e Melancolia», *Edição Eletrônica das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Rio de Janeiro, Imago, 1 CD Rom.*

Pero no es solo el momento del estallido en el dibujo lo que rima con la *obertura* del filme de Trier. El rostro melancólico de la figura del grabado, con su guirnalda de hojas en el pelo, se asemeja a la imagen de una novia. A una ensombrecida, apagada y ensimismada, como Justine.



Los títulos de crédito muestran una pintura en especial. Ella nos lleva a una de las principales secuencias del filme. En su noche de bodas, las dos hermanas, Justine y Claire, tienen una discusión en la biblioteca de la mansión. Claire, enfadada, dice: «Nos mientes a todos». Y se marcha. Justine, como contestando a la sentencia de su hermana, muestra en gestos su verdad. «El melancólico estará siempre buscando por tras de las cosas, más allá del espejo, *un sentido*.»²



² LEITE, Adriana Campos de Cerqueira (2002): *Em busca do sofrimento histórico: a histeria e o paradigma da Melancolia*, Tesis (Doctorado) – Unicamp – Faculdade de Ciências Médicas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, Campinas, p. 221.

Clara es una paciente de la autora y que dio origen al caso clínico sobre la melancolía, tema de su tesis doctoral.

Su mirada pasea por los libros de arte abiertos en reproducciones de varias pinturas contemporáneas. Con una furia impresionante, Justine va cambiando las imágenes seleccionadas por Claire por otras impregnadas de contenido melancólico y que son significativas para nuestra lectura.



3. Encuentros estéticos de melancolía

La primera pintura seleccionada por Justine es *Los cazadores en la nieve* (1565), de Pieter Bruegel, el Viejo.



Algunos cazadores se acercan, desde una colina, a un pueblo completamente nevado. ¿Qué hacen? ¿Acechan? ¿Vuelven hambrientos? Los perros tienen una expresión de cansancio y desánimo, pues sus cabezas bajas y las posturas curvadas son testigos de ese estado de ánimo. Solo uno de los tres cazadores, visto de espaldas, trae un pequeño animal, caza insuficiente para saciar el hambre de muchos en tiempos de duro invierno. La presencia de los hombres pasa desapercibida por el grupo de personas a la izquierda, que intentan desesperadamente mantener una hoguera encendida. Al fondo, a la derecha, el pueblo está en aparente calma, con sus habitantes disfrutando de los juegos de invierno. El contraste entre las dos escenas produce una sensación de desasosiego en el espectador. La llegada del grupo de cazadores perturba o, de cierta manera, parece amenazar al pueblo. La propia localización de los hombres, en la cima de la colina, sumada al hecho de que están armados y hambrientos, causa una sensación siniestra en aquel que contempla la escena. Un aire frío y melancólico nos invade el alma. La muerte acecha.

La imagen evocada por una extraña amenaza que late en la pintura de Bruegel nos conecta también con aquella del resplandor del astro brillante en el horizonte de la pequeña villa en el grabado de Durero y en la aproximación del planeta Melancolía, en el filme de Trier.



El espectador, como enfatiza Trías³, es poseído por una sensación de vértigo, pues está a punto de ver algo que no puede y no debe ser visto, algo que se sitúa entre lo catastrófico y lo fascinante.



En las imágenes señaladas, algo está a punto de ocurrir, de estallar, sobre una atmósfera y ambiente de aparente calma y belleza. Algo siniestro se avecina de un paisaje que parece desconocer el peligro. En el filme *Melancolia*, el clima de inseguridad y la sensación de que algo terrible se aproxima está presente desde su abertura. «En el mundo de Lars Von Trier nada es sólido ni seguro, en él todo es incierto e inestable. Y potencialmente violento»⁴.

La siguiente obra que escoge Justine está íntimamente ligada a la idea de muerte y autodestrucción. Se trata de *Ofelia* (1851-1852, *Tate Modern*, Londres), de Sir John Everett Millais, obra basada en *Hamlet*, de Shakespeare. La imagen evoca una escena de la obra del dramaturgo inglés, cuando el cuerpo de Ofelia yace sobre las aguas en medio a una vegetación bucólica llena de flores.

³ TRÍAS, E. (2006): *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Debolsillo.

⁴ GONZÁLEZ REQUENA, J. (2014): «*Melancolia*», *Trama y Fondo*, n. 36, p. 40.



La imagen muestra a una bella mujer que flota, de espaldas, en total estado de entrega y pasividad. Su rostro blanco como la cera y la expresión serena con la boca entreabierta, delineando un último suspiro, realzan el aspecto mórbido y triste de la escena retratada. Los brazos sugieren una posición de ruego, totalmente a merced de su destino trágico, como si evocase una súplica. No hay rasgos de lucha ni signos de movimiento. Si ha ocurrido un suicidio, está representado en esta total sumisión a la muerte. El cuadro de Millais muestra este punto limítrofe entre la vida y la muerte. Punto que sitúa al espectador a la vera de un abismo, algo que lo paraliza, deslumbra y domina.

La imagen se torna irresistible y morbosamente atractiva. Ofelia está completamente entregada a la fatalidad de su caída y de su locura, pues su rostro tiene una expresión de éxtasis comparable a las representaciones de las esculturas de las santas y beatas en su momento máximo de contacto con lo divino, como la *Beata Ludovica*, de Bernini⁵. Lo que subyace en esta poderosa imagen es lo siniestro, condición y límite de lo Bello. Trías explica que es condición porque no podría darse el efecto estético sin que el siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística. Y es límite, pues la revelación de lo siniestro destruye *ipso facto* el efecto estético. Lo siniestro «debe estar presente bajo la forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser revelado». El autor busca en Rainer Maria Rilke una citación para

⁵ Ver, al respecto, **RODRÍGUEZ, VBC (2014):** *Além do espelho. Análise de imagens de arte, cinema e publicidade*, 2. Ed., Curitiba, Appris, para el análisis de las obras citadas.

potenciar su hipótesis: «Lo bello es el comienzo de lo terrible que, todavía, podemos soportar»⁶.

En el prólogo del filme, Justine, con su ramo de flores, contemplando el firmamento en estado de éxtasis, nos conecta directamente con el cuadro *Ofelia*. La imagen de la película, la novia inmersa en la bañera con su blanco velo, después de abandonar a todos los invitados en la cena de su boda, nos remite a la protagonista de la pintura de Millais. Ambas se entregan a la melancolía y a la muerte.



¿No es Ofelia una eterna novia imposible? Hamlet, su novio, pasa a despreciarla. No la ve como mujer y ella se torna víctima de su sarcasmo y de su agresión cruel, lo que la lleva a su final trágico⁷. En *Melancolía*, por su parte, es Justine la que no se entrega a su novio. No tiene relaciones sexuales con él y no consuma la noche de nupcias. Observamos que la mujer no abdica de su vestido de novia y el velo la acompaña incluso en su inmersión en la bañera. Después de un intento fracasado de hacer sexo con Justine, su marido se conforma en cerrar la cremallera de su vestido (a pedido de su esposa), y no la abre para desnudarla, que es lo propio (y deseado) en una noche de nupcias.



Cuando, a continuación, Justine haga sexo con uno de los invitados de la fiesta, tampoco se va a quitar el vestido. No habrá entrega, sino una mujer dominante cabalgando. En palabras de González Requena, «No hay, en ella, relación sexual, no hay acto sexual, excepción hecha de su parodia perversa [...]»⁸.

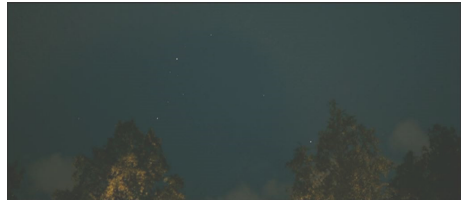
⁶ RILKE R. M. (1922) apud TRÍAS op.cit.

⁷ «Hamlet ya no trata a Ofelia como una mujer. Para él, se vuelve la portadora de hijos de todos los pecados, aquella que está destinada a engendrar a los pecadores y que sucumbirá a todas las calumnias. Ella no es más que el soporte de una vida condenada por Hamlet en su esencia.» (LACAN, J. (1986): *Hamlet por Lacan, Campinas, Unicamp/Escuta Editora*, p. 63).

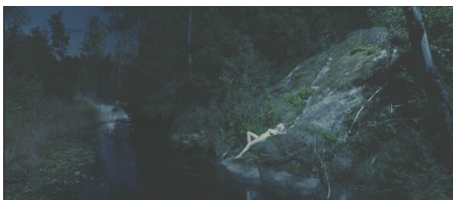
⁸ GONZÁLEZ REQUENA, op. cit., p. 58.



Solo el planeta Melancolía es capaz de poseer a esa mujer por entero. Desde su llegada a la mansión para la fiesta, es el astro el que atrae poderosamente su mirada mientras era apenas un punto fulgurante en el cielo.



Esa atracción va *in crescendo*, como también crece el círculo amenazador del astro en ruta de colisión con la Tierra. Tan solo el planeta Melancolía será capaz de desnudarla. Su postura, echada de espaldas, desnuda, los brazos erguidos, muestra a una mujer que desea ser poseída por el astro-amante. Justine se entrega de cuerpo y mente al planeta Melancolía, solo y plenamente a él, su único amo y señor. Solo para él se quita el vestido de novia. Su figura en estado de contemplación delante de algo que es maravilloso y destructor muestra a una mujer que finalmente quiere ser poseída, consumida o devorada por lo absoluto. El planeta Melancolía es el único novio a la altura del deseo de Justine, el único capaz de conducirla a su goce (un goce que limita con la muerte). ¡Y nadie más!





Las semejanzas entre los dos personajes, la *Ofelia*, de Millais, y Justine, de Trier, son estructurales y de significado. Por las razones aquí señaladas anteriormente, por su entrega a la muerte y al goce que culmina con ésta, un goce avasallador. Pero, sobre todo, estéticamente las mujeres son extremadamente parecidas en la blancura de la piel, en los rasgos, en la expresión y en el gesto de entrega de sus brazos.



La próxima pintura que elige Justine entre los libros de arte en su búsqueda para crear un escenario ideal para su estado de espíritu es otro cuadro de Bruegel, el viejo: *El país de Jauja*. En este lugar paradisíaco todos los deseos de gula eran saciados.



Observamos, en plano picado, a tres hombres gordos echados en el suelo. Uno de los tres, el intelectual (a la derecha) está despierto y tiene una expresión de contemplación, con la boca entreabierta, en estado de éxtasis. Hay dos personajes más en la pintura. Tenemos la sensación de que los personajes presentes en la representación están saciados, llegaron a su límite, completamente entorpecidos de comida y bebida. Al fondo, en el horizonte, un lago de leche baña la tierra de Jauja. El aspecto «devorador» aparece en relación con la melancolía.

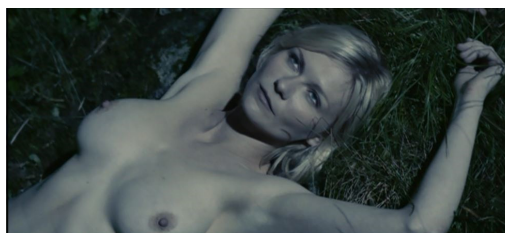
Pero de todos los personajes de la obra, uno de ellos llama poderosamente la atención: la del intelectual o hombre de letras. En mi opinión, se trata de un genio.



El libro ubicado a su lado y el manuscrito localizado debajo de su abrigo de piel muestran la relación de este hombre con una posible revelación, un cierto saber. El manuscrito, que se muestra parcialmente, está a punto de ser revelado. La imagen evoca el tema de la creatividad, o sea, su manuscrito, el texto, sería el resultado de esa revelación, de su inspiración. Está poseído por una furia divina.

Su expresión de arrebatamiento frente a algo que contempla, sumada al libro y al texto manuscrito, configura una pasión por el saber llevada a sus últimas consecuencias⁹. Este algo que lo alumbraba está arriba, en el firmamento, el lugar adonde convergen las miradas señaladas anteriormente. Su expresión de éxtasis, entre dolor y placer, rima perfectamente con las de los otros personajes analizados. En todos, esos ojos deslumbrados.

⁹ En las Observaciones sobre lo *Bello y lo Sublime*, Kant afirma que el ser melancólico de temperamento está más capacitado para percibir lo sublime. El equilibrio precario del melancólico lo situaría entre la genialidad y la locura. Según Kant, ese es el estado ideal para captar lo sublime. El propio Kant cuestiona si lo que muchos consideran «locura» no sería más que una pasión por el saber llevada hasta las últimas consecuencias.



Y no se puede perder de vista lo que puede estar en el contraplano de sendos ojos:



Eso que alumbra y deslumbra, desde luego, no puede ser mirado. Lo que se ofrece, aquí, es del ámbito de la visión. Es lo real.

Este astro deslumbrante que está en el contracampo – de manera explícita o sobrentendida – se evoca también en la siguiente figura que elige Justine.



Se trata de un dibujo *Cryind Deer* (1883) del pintor sueco Carl Fredrik Hill, que muestra un ciervo bramando. El dibujo enfatiza el momento en que el animal está en soledad y dirige su bramido a lo alto, para expresarse. Este gesto es comúnmente asociado a la presencia de la luna llena y dio origen al término «lunático» que, como el *homo melancholicus*, es capaz de subir a las alturas más sublimes, pero está propenso a situaciones que rozan la locura¹⁰.

El dibujo de Hill constituye la imagen de una demanda, fruto de un furor divino, un alarido que hace eco en lo más profundo del sujeto. Al lado de las imágenes de *Ofelia*, del intelectual del *País de Jauja* y de Justine desnuda, el dibujo del ciervo de Hill viene a sumarse a esa sucesión de seres, en puro estado de éxtasis delante de algo situado en el firmamento que es al mismo tiempo asustador, maravilloso y grandioso. Ese punto en que las visiones de los personajes se encuentran con algo avasallador y magnífico es donde localizamos el punto de ignición. Este punto, para mí, en este texto, es la manifestación de lo sublime (en el concepto puramente kantiano del término)¹¹.

¹⁰ GONZÁLEZ REQUENA, *op. cit.*, p. 58.

¹¹ Trias (*op. cit.*, p. 38) explica los cinco pasos del proceso mental de aprehensión de lo sublime de Kant. En primer lugar, el sujeto aprehende algo grandioso (muy superior a él en extensión material), que le produce la sensación de lo informe, indefinido, caótico e ilimitado. La reacción inmediata al espectáculo es dolorosa: siente el sujeto hallarse en un estado de suspensión ante ese objeto que lo excede y sobrepasa. Lo siente como amenaza que se cierne sobre su integridad. A ello le sigue una primera reflexión sobre la propia insignificancia e impotencia ante el objeto de magnitud no mensura-

Podemos afirmar que en todas las obras estéticas analizadas hay una amenaza latente de un objeto grandioso que se aproxima de un sujeto que siente que está a punto de ser destruido o devorado. El sujeto siente en sí mismo «su magnitud y su destino, a la vez que su pequeñez (una mera pluma agitada por el viento del universo en infinita expansión)»¹². El sujeto está delante de la amenaza de un espectáculo inconmensurable e inexorable, en el que Tánatos se chocaría con Eros, fundiéndose, avasallándolo y devorándolo con su supremacía destructora, tal cual Melancolía absorbe la Tierra en las imágenes de la película de Trier.



La afirmación de Leite sobre la mujer melancólica es aclaradora: la falla en la simbolización provoca un «agujero en la elaboración de los procesos imaginarios y simbólicos restándole pocas imágenes a través de las cuales la mujer podrá representar a sí misma»¹³ ¿Qué imagen queda todavía para que Justine represente su verdad? ¿Existe algo que pueda sintetizar su vacío «esta cripta en el seno del ego»?¹⁴. El postrero cuadro que elige Justine es *David con la cabeza de Goliat*, de Caravaggio (*Galleria Borghesi*). La obra muestra un bello adolescente exhibiendo, victorioso, la cabeza del derrotado enemigo Goliat.



ble. Después, surge una reacción al dolor mediante un sentimiento de placer. A través del gozoso sentimiento de lo sublime, el infinito se hace finito, a idea se hace carne. El hombre «toca» aquello que lo sobrepasa y espanta (lo inconmensurable). Lo divino se hace presente y patente a través del sujeto humano en la naturaleza. El sentimiento de lo sublime se alumbra, pues, en plena ambigüedad entre dolor y placer.

¹² TRÍAS, op. cit., p.41.

¹³ LEITE, A, op. cit., p. 229.

¹⁴ «Cripta en el seno del ego» es una expresión acuñada por Abrahan y Törak para la «nada» con lo cual se define el melancólico. (ABRAHAN, Nicolas; TÖRAK, Maria, (1995): *A casca e o núcleo*, São Paulo, Escuta, p. 215-259).

La diagonal establecida por la mirada del muchacho en dirección al gigante es descendente, lo que ayuda a ampliar la condición del perdedor, situado abajo, en posición de inferioridad en relación con David. La espada que porta el joven reproduce, en línea paralela, el camino de la mirada, acentuándolo aún más, como si lo estuviera subrayando. Existe un juego dual de rostros, uno imberbe y otro generoso de pelos y barba; uno está sereno, mientras que el otro muestra pánico a través de su boca abierta simulando un grito; uno bello, el otro siniestro. David se enfrenta a la visión de una cabeza separada del tronco, se confronta a lo terrible. Contempla la imagen de la muerte y, al mismo tiempo, la exhibe al espectador para que la mire de frente. La cabeza que sostiene David por la cabellera parece saltar del lienzo en dirección al espectador, y casi lo roza. Pero la cabeza degollada que desempeña el papel de Goliat es un autorretrato de Caravaggio. El joven, lejos de estar expresando la gloria de la conquista, tiene un aire ensombrecido, melancólico. Nos atrevemos a decir que Caravaggio contempla la faz de su propia muerte, su fin. Como Narciso, también su objeto de deseo es mortal, pero en Goliat, no es lo bello, sino su lado sombrío lo que lo atrae. Y eso se ofrece a la contemplación del espectador. Algo lo interroga, atraviesa la propia superficie pictórica y le señala un lugar profundo. A través del cuadro, nosotros también contemplamos nuestra propia muerte. Una visión que traspasa la superficie pictórica, interroga al espectador y apunta hacia un abismo profundo.

Lo que subyace en los cuadros que aquí analizamos y que fueron, de una u otra forma, designados en la película *Melancolía*, es el drama humano ante algo grandioso, que está en el límite entre la vida y la muerte, entre Eros y Tánatos, un punto de contacto con lo sublime. Ese punto limítrofe se muestra a través de obras de arte que dialogan profundamente con el texto filmico.

4. Algo que está a punto de estallar

A través de la relación del filme de Lars von Trier con las artes plásticas, especialmente con la pintura y el dibujo, establecemos un diálogo entre el sentido de esas obras y *Melancolía*. En la mayoría de las obras retratadas o citadas en este artículo hay un clima melancólico latente. Algo está a punto de estallar y eso amenaza y atrae poderosamente al sujeto (el personaje) y, a la vez, al espectador. Pero, al mismo tiempo en que lo amenaza, lo fascina y lo deja en estado de éxtasis. El personaje central, Justine, solo se deja seducir y poseer por el planeta Melancolía, el destructivo, el terrífico el mensajero del apocalipsis. Y ella, tan agresiva como él, le da de regalo al marido en su noche de nupcias un cuerpo lacrado, un vestido que no se le abre, un ser femenino que no se entrega. Ella solo se somete al goce con su amado planeta Melancolía. Ese es el punto de contacto importante entre la mujer del grabado de Durero y el personaje de Justine. El sexo de ambas está cerrado, lacrado para una vivencia de relación sexual real, solo se entregan a la fantasía de un goce

máximo, un goce tal que limita con la locura, la disolución o la desaparición definitiva. Sólo un astro con las proporciones descomunales y fantasmagóricas de Melancolía es capaz de rellenar el agujero de la «nada», figuración del vacío melancólico. «A propósito de lo que llamamos de vacío melancólico, Lambotte propone que la imagen de un “agujero” ilustra perfectamente la dinámica negativa del funcionamiento melancólico. Según ella, este “agujero” se confirma por la representación de un marco sin cuadro o un espejo sin reflejo»¹⁵. Y, podemos añadir, la imagen del orificio de la piedra del molino del grabado de Durerro.

En el grabado de Durerro, lo que emerge del cuerpo de esa mujer melancólica son unas tenazas, bajo sus faldas, y la punta afilada del compás que sujeta. Metáforizan la violencia latente en la representación y que tiene relación íntima con el sexo de la mujer. Justine, por su parte, la novia melancólica y terrible, es tan amenazadora como su único y verdadero «novio», el destructivo astro Melancolía. Pues el planeta es tan esplendoroso como aniquilador, tan brillante como sombrío. Un planeta de un blanco radiante, como blanca es la piel de Justine, elemento resaltado por su traje de boda. Y la novia: «pasea entre los demás – cuando deja su lecho-túmulo – como extraterrestre, ciudadana inaccesible del magnífico país de la Muerte, del cual nadie podrá despojarla.»¹⁶. Ese enorme círculo blanco fulgurante que se aproxima de la Tierra para destruirla definitivamente es lo que atrae la mirada de Justine y el único ser capaz de convocarla, desnudarla, despojarla de su vestido de novia, energizarla, hacerla gozar, o sea, es el único objeto de su deseo.



¹⁵ LEITE, A. *op. cit.*, p. 202.

¹⁶ KRISTEVA, J., (1989): *O Sol Negro: depressão e Melancolia, Rio de Janeiro, Rocco*, p. 75. Ver también GONZÁLEZ REQUENA, *op. cit.*:-

Pues, como afirma Lambotte¹⁷, «en ausencia de una imagen narcísica suficientemente afirmada, el sujeto melancólico encuentra la nada que lo define.»

En el análisis nos concentramos en la abertura de la película, en algunas escenas donde hay relación directa con las artes plásticas y en su final. Escenas en las que la cámara de Trier está estática, fija en el trípode. Pero, la gran parte de la película, Trier usa el artificio de cámara en la mano, aumentando la intensidad de la angustia. «Su cámara rezuma angustia por todos sus poros»¹⁸. El recurso de cámara en la mano potencializa la sensación de vértigo en el espectador del filme de Lars von Trier: «un movimiento inestable que bordea la náusea»¹⁹.

Pero es justamente en la cámara fija donde el director encuentra su equilibrio; en el prólogo y en el epílogo. «O, en otros términos: en el umbral de la aniquilación absoluta, la cámara de von Trier encuentra su equilibrio definitivo»²⁰. Un equilibrio que queda acentuado por las imágenes de pinturas. En la calma fría y amenazadora de los cazadores que se aproximan al pueblo; en la contemplación del firmamento por el intelectual del *País de Jauja*; en la postura resignada de Ofelia; en el grito en lamento del ciervo; en la expresión ensimismada y enigmática de David al contemplar la cabeza de su víctima. Equilibrio que también remite a la imagen del niño creativo sentado sobre la rueda de molino en el grabado de Durero.

Creo que tal posición de cámara establece, ya en el prólogo del filme, una relación directa con la pintura. La inmovilidad de la cámara, aliada a la estética cuidada de cada encuadre y a esa distancia en la que se encuentra en relación con el objeto retratado, aproxima su obra del lenguaje pictórico. La composición equilibrada de los elementos dispuestos en la imagen también es significativa y obedece a los cánones renacentistas. Generalmente la imagen posee un equilibrio simétrico, el lado derecho es semejante al izquierdo (o idéntico, espejado) y se observa un elemento central, como en las imágenes a continuación:

¹⁷ LAMBOTTE, Marie-Claude, (1996): «Melancolia» In: KAUFMANN, Pierre, *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar-

¹⁸ GONZÁLEZ REQUENA, op. cit., p. 40.

¹⁹ GONZÁLEZ REQUENA, op. cit., p. 53.

²⁰ GONZÁLEZ REQUENA, op. cit., p. 54.



El objeto central fuerte será, en la mayor parte de ellas, Justine o un elemento metafórico de la melancolía, tal y como el gran reloj de sol²¹. Notamos, aún, en ciertas imágenes la predominancia de tres elementos fuertes (tres astros, tres arcos, tres personajes) o una tendencia para composiciones equilibradas muy utilizadas en el Renacimiento. Los movimientos de los personajes son lentísimos, en *slow motion*, lo que permite que la imagen dure más tiempo y gane en intensidad.

Tanto las imágenes iniciales del prólogo de los títulos de crédito como las escenas finales del choque de los planetas son acompañadas por el impresionante preludio del primer acto de la ópera *Tristán e Isolda* (1865), de Richard Wagner. Un movimiento que consiste en un *crescendo* que atinge rápidamente un clímax, seguido por un *diminuendo*, en seguida otro *crescendo* y otro clímax, y, así, sucesivamente hasta el final. La belleza de ese casamiento de imágenes y música es tan intensa que el espectador se deja dominar por la emoción estética.

Los títulos de crédito ya anticipan el final de la película. El equilibrio está, para Trier, en la destrucción, en la aniquilación total y absoluta. Pero, también, para el espectador, en ese estado de éxtasis que lo avasallaría delante de algo magnífico, supremo y absoluto como puede ser la contemplación de un espectáculo grandioso. Podríamos establecer así la siguiente fórmula de Trier: «En el inicio era el caos y en el caos está el equilibrio de la melancolía.» De esta manera, el caos inicial de los títulos de crédito se une al caos final del apocalipsis en imágenes equilibradas.

²¹ Cronos o Saturno, nombres del planeta devorador y letal.



Tal como le ocurre a Justine nuestra visión fue atraída por ese punto de ignición, punto situado en el umbral de algo que es resplandeciente, fascinante e incommensurable. Las obras de arte se ubican perfectamente en la trama y, como a Justine, nos muestran la atracción por algo que nos sobrepasa y espanta. El sentimiento de lo sublime se alumbra en el sujeto.

Más allá de la gran pantalla está un sujeto, el único, el sujeto del deseo.

¿QUÉ ES LA PAUSA? ZULUETA Y EL CINE

Antonio Máiquez Asunción

Universidad Complutense de Madrid
amaiqueza@gmail.com

Resumen: Análisis textual del sentido de *la pausa* en la subjetividad del cineasta Iván Zulueta. Revisión de las resonancias existentes entre la realización de *Arrebato* y los últimos años de vida de Iván Zulueta, en lo relativo a la configuración y el alcance de la propia figura materna.

Palabras clave: *Arrebato*, Iván Zulueta, Análisis Textual, Psicoanálisis, Madre.

La pausa

Sobre una región inexplorada,



somos invitados a recordar un tiempo en el pasado.



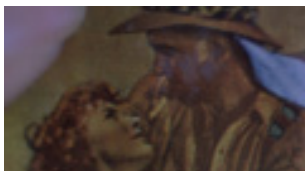
Pedro: *Dime, ¿cuánto tiempo te podías quedar a pasar mirando este cromo?*

Un tiempo que es, sin embargo, para nada concreto, imposible de saber; para el que no hay medida temporal alguna.



Pedro: *Años, siglos, toda una mañana... Imposible saberlo.*

Y en medio de esa imposibilidad temporal, algo es enunciado.



Pedro: *Estabas en plena fuga, éxtasis, colgado en plena pausa. Arrebatado.*

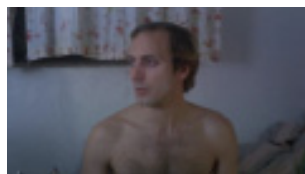
Algo que aparece contiguo al arrebatamiento: la pausa.

El cofre de las películas

Sigamos con la escena. Un cofre guarda las películas.



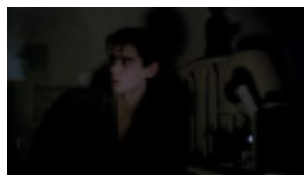
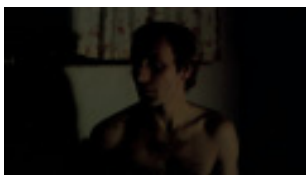
La voz ronca del que reclamaba antes recordar ese tiempo pasado se ha desvanecido, emergiendo así la de un niño, que pide que nadie se entere de lo que está a punto de hacer, de enseñar ese tesoro guardado en un cofre.



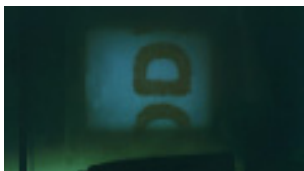
Pedro: *Te lo voy a enseñar, pero, pero... ¿no se lo dirás a nadie?*

¿Quién no se puede enterar? Mantengámoslo en suspenso de momento.

La ronquedad que albergaba antes su voz, pareciera haber sido ocupada por la presencia del sintetizador electrónico, el cual prefigura y amplía el ruido del proyector arrancando.



Comienza así la proyección, la primera de las proyecciones que tienen lugar en la película.



El proyector

Arrebato es una película repleta de proyecciones.



Y, por lo tanto, de proyectores. Ahí lo ven, en primer término, mientras que ella se desmelená,



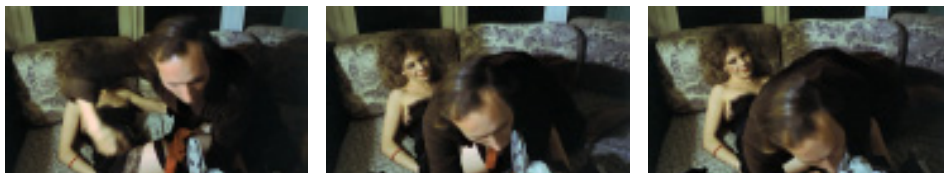
esperando que algo suceda,



el proyector gira, sobre su sexo, con toda la película pasada.

Un proyector que se encuentra, por lo tanto, en el centro de la imposibilidad del acto sexual entre estos dos personajes.

Tanto que, entre el tambor del proyector y la liga roja del muslo de ella, nuestro protagonista varón, lo único que hará será operar sobre el proyector.



Desencadenando así otra de las proyecciones que articulan la película. Y nada más arrancar, su título, *Arrebato*, volverá a enunciarse.



Pedro: Yo creía estar al borde del arrebato total.

***Bambi*, el cuento inolvidable**

Y no solo proyecciones; del cine mismo, del acto de acudir a la proyección cinematográfica, dará cuenta *Arrebato*.

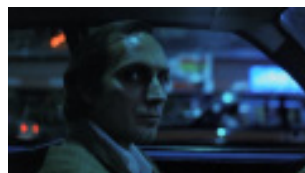
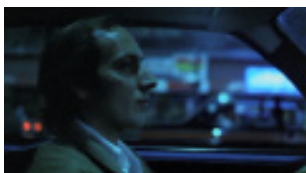
Mediante planos subjetivos, asistimos a un recorrido en coche en el que contemplamos el cine en pleno movimiento.



Una especie de ritualidad reluce en el acto de asistir a la sala de cine que, con tres naves en su entrada, quedaría asemejada a las de una basílica.



Pero este movimiento sufre literalmente un frenazo, un punto de llegada, desde el que miramos, ahora sí, quietos.

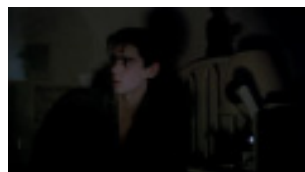
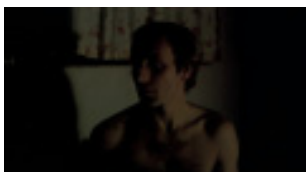


Teniendo lugar así la última mirada a esta secuencia de cines: hacia el cuento inolvidable de *Bambi*.



Comienza la proyección

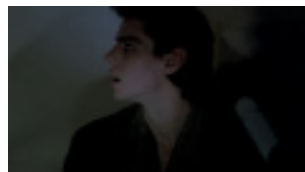
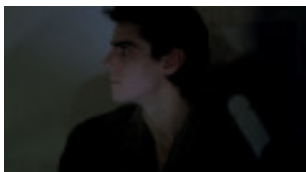
Es un niño, recordamos, el que está a punto de enseñar su tesoro.



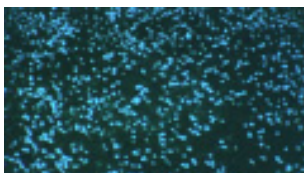
Comienza la proyección. Unos caballos libres ocupan el jardín y dan paso a una extensión repleta de margaritas.



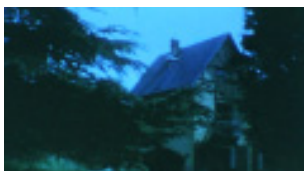
Nuestro protagonista, ante su presencia, se muerde los labios y abre la boca,



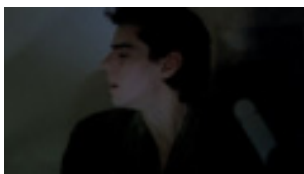
expectante de lo que sabe hay al fondo de esa extensión de margaritas.



Ahí está.



Su visión provoca en él un primer estremecimiento.



La casa

¿Qué ha sido eso estremecedor? Aquí lo podemos ver otra vez.



Nos referimos a la presencia de la casa familiar.



Una casa que ya había sido mostrada por primera vez, 17 minutos antes, en esta escena.

Una escena en la que, por cierto, se nos presenta a Pedro, ese niño que filma perdido en el inmenso jardín de la casa familiar.



Pedro: *Cuando vinisteis a ver la casa, paró la película que ibas a hacer.*

Será esta una casa, por lo demás, que solo será mostrada en toda su amplitud a la altura del centro de la película, en una escena similar de llegada a la casa.



De momento, en cambio, son estas las dos primeras muestras de ella: la que experimentara el espectador por primera vez.



Y esta otra, la que viéramos a nuestro protagonista experimentar por primera vez.



Si bien ambas tomas no están hechas exactamente desde la misma posición espacial, hay algo esencialmente común en estas primeras impresiones, algo que las diferencia de esa casa en toda su extensión que solo veremos posteriormente.



Ello salta a simple vista, solo hay que ponerlas en paralelo.



Ambas muestran un único tejado. Quedando el otro literalmente tapado por la frondosidad del jardín.

Cojamos la toma de la casa que sobrecogiera a Pedro.

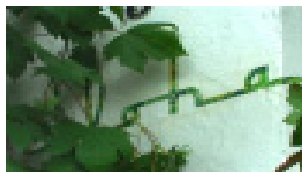


Un tejado emerge entre los árboles del inmenso jardín, que abrazan, con sus ramificaciones, la propia casa.

¿No podría existir una cierta similitud con esta otra casa?



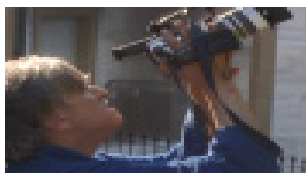
Un solo tejado, y sobre él, el verdor de las enredaderas del jardín se adhiere a toda su forma. Será esta otra casa familiar: Villa Aloha, la casa real del cineasta.



Y hasta tal punto se expande el jardín que, más que una casa, es casi un jardín vertical.



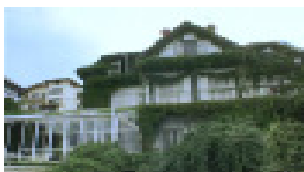
Hacia él, Iván graba,



tanto como Pedro filma.



Será esta casa, por lo demás, el lugar donde Iván pasará la mayor parte de su vida, desde la finalización de *Arrebato* hasta su muerte.



Y solo podremos acceder a su interior mediante *ivanZ*, un documental realizado por Andrés Duque.



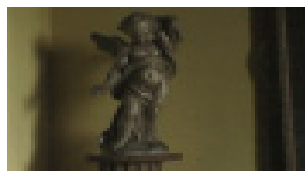
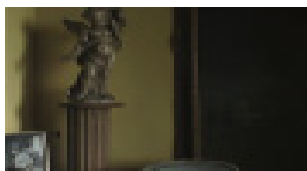
El cuadro

De este modo, solo después de la inserción del título del documental y desde un fundido inverso, nos adentramos en la casa.

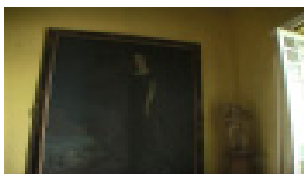




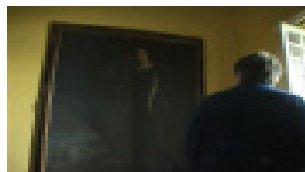
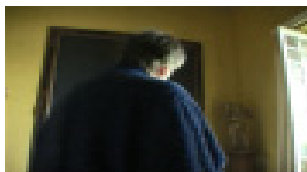
Una cámara intenta encuadrar sus bienes muebles.



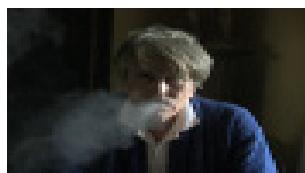
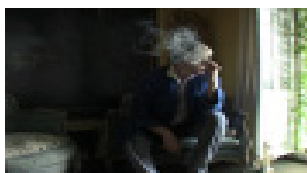
Hasta dar con un cuadro de grandes dimensiones en el que se yergue una mujer.



Para emerger, sobre ella, Iván.

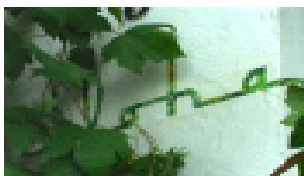


Y así, bajo los pies de cuadro, Iván dará forma por primera vez a la que será una de sus posiciones mayores en el documental: la de un entrevistado sentado.



Retorno a casa

Un documental que no solo da testimonio de la casa, bautizada como Aloha;



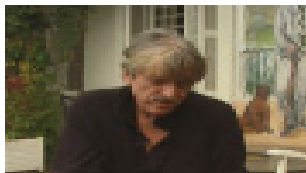
el nombre de Iván quedará inscrito, en forma de tratamiento.



Un tratamiento que ha de seguir ahí, en la casa. Como ustedes saben, Iván cayó en la heroína, como tantos otros jóvenes a principios de los ochenta.

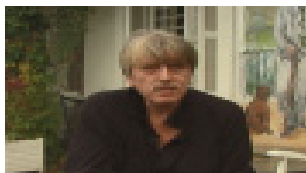


Iván: *Y ahora tengo yo mis botellitas de metadona con mi nombre puesto y hasta el horario, qué sé yo... De alguna manera explican tan bien la situación.*



Andrés Duque: *¿Para ti que ha supuesto volver aquí a casa?*

¿Explicaría la heroína y su tratamiento tan bien ese retorno a casa?



Iván: *Bueno yo nunca he estado... Es que nunca he perdido el contacto.*

Dejemos en suspenso la respuesta.

El escalofrío del cine

Lo que es un hecho, es que Iván está presente en la casa.



Una casa en la que, desde el primer minuto del documental, vemos que todo está estancado.



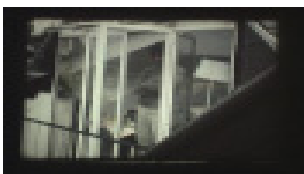
E Iván mira, desde la cristalera de la casa,



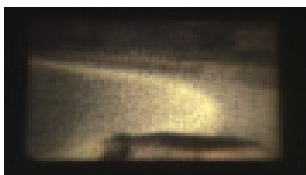
tanto al estancamiento de la piscina como a la Bahía de la Concha.



En cierta medida siempre lo ha hecho. Desde las cristaleras, miraba.

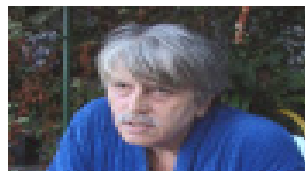
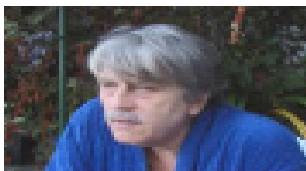


Y también filmaba, a la Concha.



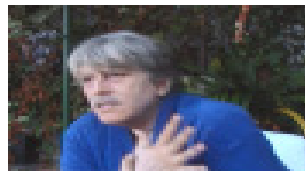
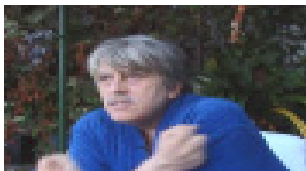
Iván: *Realmente yo no lo he pasado con nada como viendo películas. Era todo el día yendo al cine.*

Y literalmente sobre esas filmaciones, emerge, ya en el minuto tres del documental, la cuestión del cine.



Iván: *[...] cinéfilos perdidos, desde siempre. Y Entonces no había duda...*

Algo del cine es, para Iván, escalofriante.

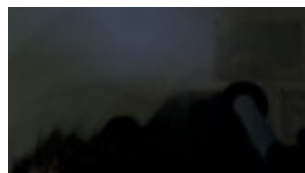
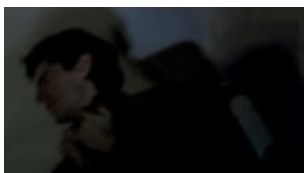
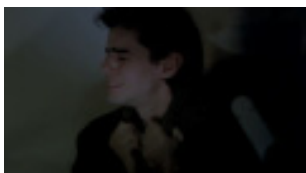


Iván: *Verdaderamente el escalofrío que te puede dar un momento de cine, una imagen quieta a mí no me lo va a dar.*

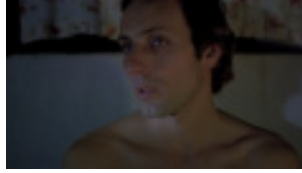
La madre de Pedro

Volvamos entonces al cine, en concreto a nuestra proyección, que es una filmación, no de Iván, sino de Pedro. Porque sin duda aun queda lo más escalofriante de la proyección.

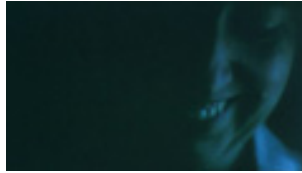
Algo de la proyección ha emergido para Pedro como una visión en extremo insoportable.



Y que solo veremos a través del punto de vista del otro personaje en escena, mediante record de mirada.



La visión de un gran primer plano de una mujer.



La madre de Pedro. Una madre que teje.

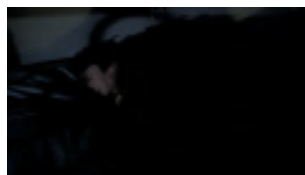
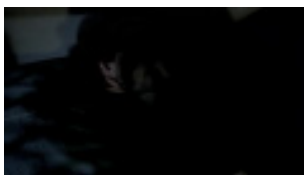


Como tejen las figuraciones maternas que ha traído hoy el profesor Basilio en su conferencia sobre *El Cebo*. Entre ellas, la madre de Almodóvar.



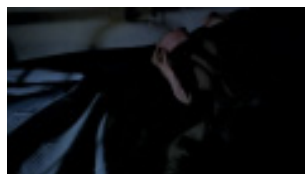
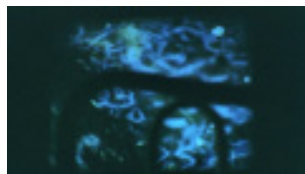
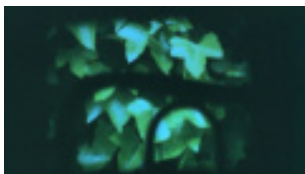
Y ya saben lo cruzadas que estuvieron ambas biografías, la de Zulueta y la de Almodóvar.

Y mientras tanto, Pedro, frente a su madre, abatido en la cama, en *off* se confiesa literalmente *fuera de combate*.



Pedro: *Sabía que una vez empezara la proyección, yo quedaba fuera de combate.*

Es realmente angustiante volver a mirar todo lo que se sucede en la película después de la irrupción de ese gran primer plano.



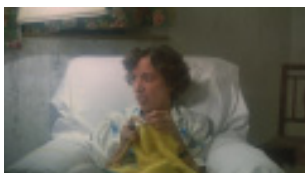
Y entre sollozos, termina la película



Decíamos, ella teje.



Y si lo hace ahí, en el film, es porque lo hace en casa.



Pedro vive a solas con ella ahí, y es a ella a la que le hace cine.



Tía Carmen: *A ver si consigo verme, porque ya me han hecho cine otras veces... Pero como no se puede ver, y yo quiero verme.*

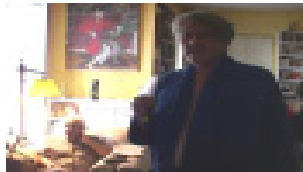
Sin embargo, es a ella a la que no se le puede enseñar eso, por más que ella reclame verse.

Ya sabemos, por lo tanto, a quien no hay que decirle nada del tesoro escondido.

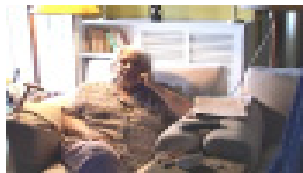


Pedro: *Te lo voy a enseñar, pero, pero... ¿no se lo dirás a nadie?*

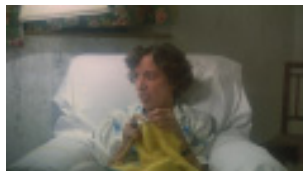
Y es que, como Pedro, Iván vive a solas con su madre en casa.



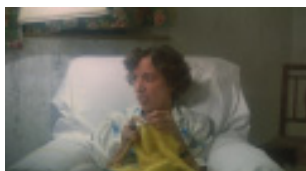
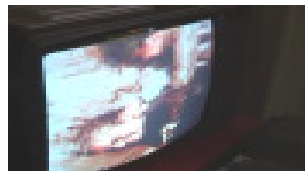
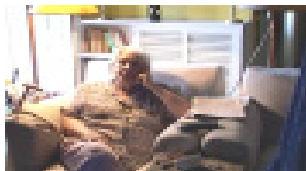
Ella ocupa un gran sillón, que abarca todo el ancho del plano.



Como el de la madre de Pedro.



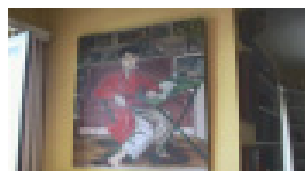
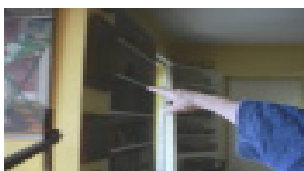
Desde ahí, ambas ven la televisión en el salón.



Conformándose, entonces, una escena especialmente familiar para Iván. Una escena que literalmente documenta su vida.

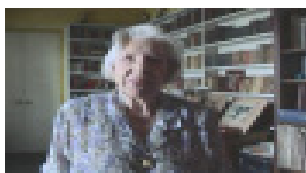
Los cuadros de mamá

Y si Iván intenta filmar, lo que la madre hace es pintar. Ahí tienen un Ivancito, presidiendo el lugar de ella en la casa, sobre su sillón.

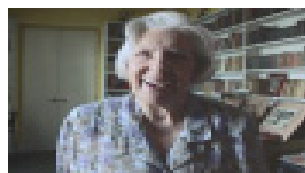


Iván: Este también es de mi madre. Soy yo.

Ella dice no pintar nada.



[F108]

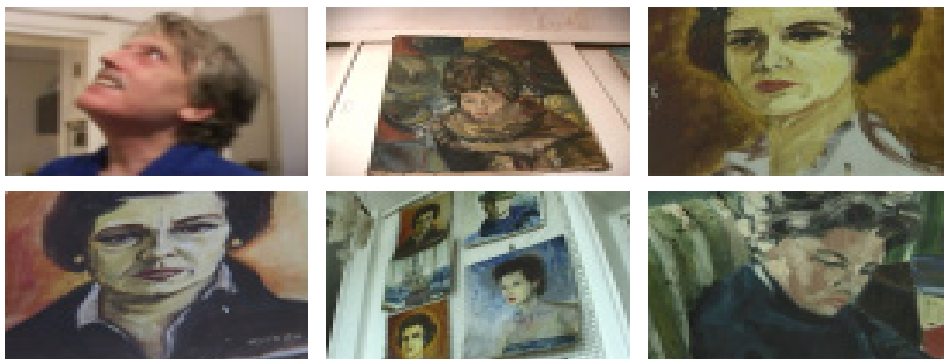


[F109]

Andrés Duque: *¿Continúas pintando?*

Madre de Iván: *No. Ya no pinto nada.*

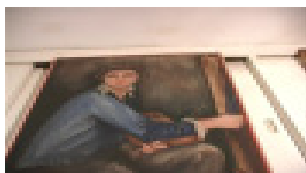
Aunque ella *ya no pinte nada*, la casa, en cambio, dice lo contrario; porque está repleta de ella, de cuadros de ella.



Iván: *Y esa también es mi madre, autorretratada. Es ella. Ella. Sigue siendo mi madre, ahí, detrás de la lámpara. Mi madre, otra vez. Mi madre... ¡Esto quiere decir mucho! Y la mayoría, curiosamente, autorretratos suyos...*

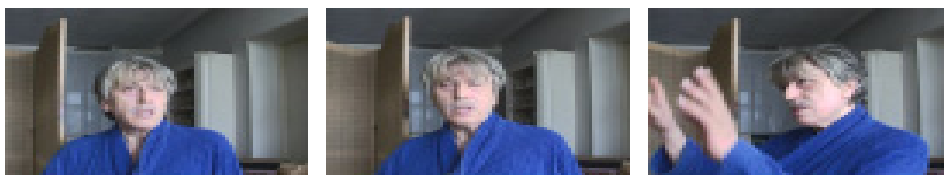
¡Esto quiere decir mucho!, ríe Iván.

La mayoría, curiosamente, autorretratos suyos... Autorretratos de una madre que, ya lo hemos visto, quería verse.



Tía Carmen: *Pero como no se puede ver, y yo quiero verme.*

Esto quiere decir mucho, ríe Iván. Y ríe porque sabe que algo sucede ahí, sin ser consciente del mecanismo de desplazamiento que va a comenzar justo a continuación.



Iván: *La ilusión de irme yo a las tres al cole y que había algo que se estaba empezando a manchar, ¿no? Una cosa grande, blanca.*

Iván sale al mundo exterior con ilusión, y retorna a casa.



Iván: *Y que, al volver, cuatro horas más tarde, a ver qué había sido aquello y cómo había cambiado. Eso era como ir al cine.*

Esto es, literalmente, retornar a casa y ver a la madre pintar, más exacto, ver a la madre viéndose a sí misma, en un autorretrato; todo eso es tanto *como ir al cine*.

El escalofrío y la madre

Por lo tanto, solo hay que regresar a esta escena, cuatro minutos antes en el documental, tiempo suficiente para que quede desplazada la verdadera latencia de ese *escalofrío* que era un *momento de cine*.

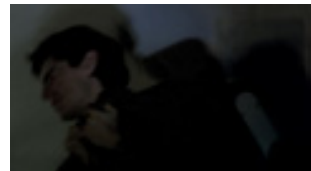
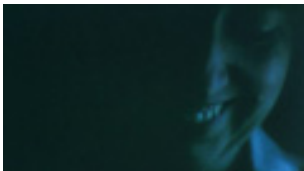


Iván: *Verdaderamente el escalofrío que te puede dar un momento de cine, una imagen quieta a mí no me lo va a dar.*

Conectemos el desplazamiento: el *escalofrío* de regresar a casa y ver a la madre, porque *eso*, para Iván, *era como ir al cine*.

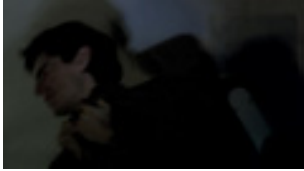


Mas este no será el único escalofrío. Quedaría otro. Recordemos.

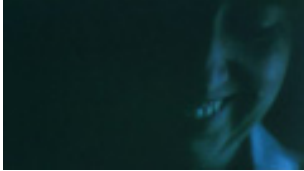


La sacudida de un escalofrío que se producía en el instante preciso que irrumpie, en gran primer plano, la madre.

Reconstruyamos la ecuación. Tanto Pedro como Iván, en el mismo trance.



Ante ella, filmada o pintada. Porque ella es tanto como el cine.



¿Qué es la pausa?

De este modo, Iván, ahí con su madre está. Y el tiempo parece detenerse.



Mirando a un mismo lugar desde las cristaleras, a la Concha. Los dos Ivanes a lo largo del tiempo colgados en una misma pausa.

Entonces, ¿qué es la pausa?

¿No sería Volver a la escena que para Iván siempre ha estado ahí?

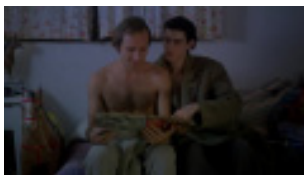


Desde entonces algo se habría quedado estancado.

De este modo, podríamos sostener que el motivo mayor por el que Iván no volvió a hacer cine, es que, para él, estar con ella, sería tan escalofriante como hacer cine. Con ella basta.

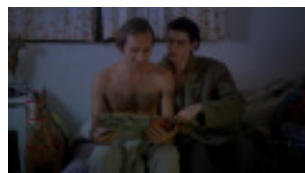


Pero existe una salvedad: que el cine es capaz de tomar distancia, de simbolizar, y con ello contener y dar forma lo suficiente,



Pedro: *Estabas en plena fuga, éxtasis, colgado en plena pausa.*

a esa escena que en él late al fondo.



Por lo que, una vez puesto en pausa el aparato simbólico que es el cine, solo queda colgarse en la visión de esa escena.



Sumergido, podríamos decir, en ese restablecimiento del narcisismo ilimitado, como sostiene Freud, en el *Malestar en la Cultura* respecto al sentimiento oceánico.

Ahí donde solo quedaría Iván, Mamá y, al fondo, la inmensidad de la Bahía de la Concha.

La pregunta suspendida

Volvamos a la pregunta suspendida.

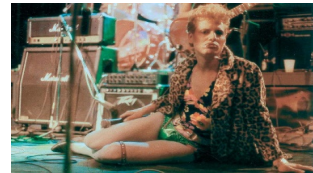


Iván: *Y ahora tengo yo mis botellitas de metadona con mi nombre puesto y hasta el horario, qué sé yo... De alguna manera explican tan bien la situación.*



Andrés Duque: *¿Para ti que ha supuesto volver aquí a casa?*

¿Una reclusión en la casa que se explicaría *tan bien* por los excesos en las drogas? ¿No podría ser ello, en cambio, solo la consecuencia? La consecuencia de una experiencia de mucha mayor intensidad para el sujeto. De esta forma, el hilo que hemos seguido con Zulueta podría abrir una vía para analizar un comentario en forma de hipótesis que recibiera del profesor Jesús González Requena, que sostenía que todos esos niños de los ochenta que acabaron destruidos por los excesos;



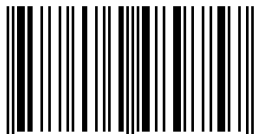
detrás de todos ellos, pudiera existir una presencia maternal,



de una potencia totalmente inmanejable.



ISBN: 978-84-8448-975-7



9 788484 489757



EDICIONES
Universidad
de
Valladolid

