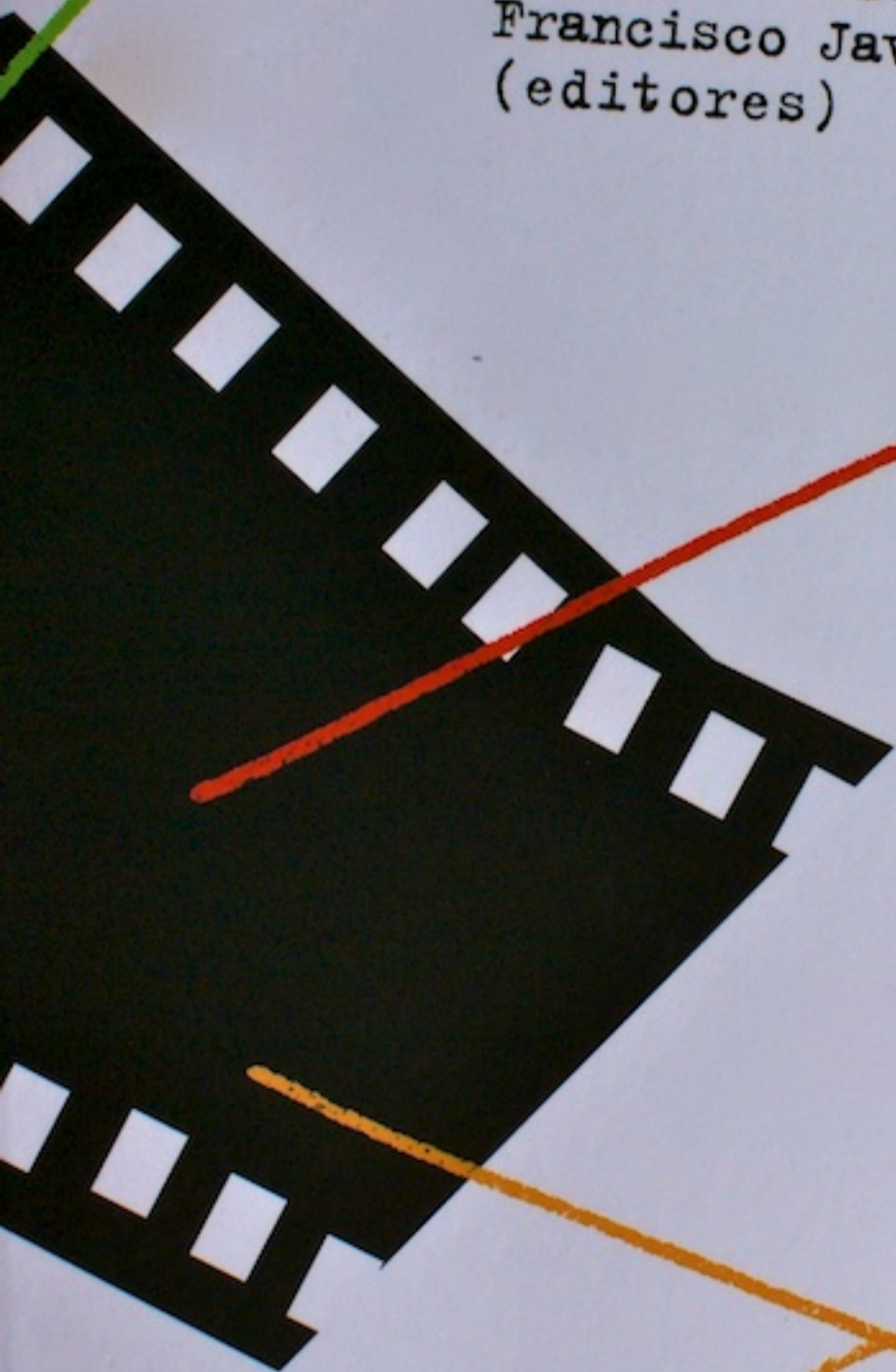


2

metodologías
de análisis
del film

Javier Marzal Felici
Francisco Javier Gómez Tarín
(editores)

a



x

Indice

COMUNICACIONES

1. DIMENSIONES HISTÓRICA, ECONÓMICA E INDUSTRIAL Y TECNOLÓGICA 9

Moderador y relator: Dra. M^ª José Gámez Fuentes

COMUNICACIONES EXPUESTAS:

- Cabrera Collazo, Rafael L.:
Iconografía de la modernidad: la División de Educación a la Comunidad y la política cultural en el Puerto Rico de los Cincuenta 11
- Cuadrado Alvarado, Alfonso:
La influencia de las tecnologías digitales en la interpretación del actor 21
- Latorre Izquierdo, Jorge:
El acontecimiento Peter Jackson: mucho más que un fenómeno de merchandising 31
- Sellés, Magda y Radigales, Jaume:
Memoria histórica y documental. El caso Riefenstahl 43
- Susperregui, José Manuel y Arranz, Rafael:
El paradigma tecnológico como método de observación y análisis del cine 49

COMUNICACIONES RESUMIDAS POR EL RELATOR:

- Álvarez Villanueva, Cristina:
La nueva era de los dibujos animados gracias a la animación digital 57
- Blay Arráez, Rocío y Benlloch Osuna, Mayte:
Las colaboraciones cinematográficas de las empresas cerámicas y su eficacia comunicativa. Tau Cerámica, un caso de estudio 67

<hr/>	
• Cano Gómez, Ángel Pablo y Martínez Díaz, Miguel Ángel: <i>La extensión del relato a través de las nuevas tecnologías: Sin City y la adaptación cinematográfica</i>	75
• Casero Ripollés, Andreu: <i>El cine ante la implantación de la televisión digital en España</i>	81
• Dafonte Gómez, Alberto; Pérez Seoane, Jesús y Quintas Froufe, Eva: <i>El problema vasco en el cine español</i>	91
• Deltell Escolar, Luis: <i>El síndrome Kracauer y el sentido del historiador del Cine</i>	99
• Huerta Floriano, Miguel Ángel: <i>La teoría y la historia en el estudio pragmático de los géneros cinematográficos</i>	107
• Izquierdo Castillo, Jéssica: <i>La digitalización del proceso de exhibición: análisis y consecuencias para el objeto fílmico</i>	117
• López Cantos, Francisco: <i>Otium et negotium. Viejos imperios y nuevas industrias</i>	125
• Ribés Alegría, María Teresa: <i>Preguntas y respuestas sobre las TV-movies</i>	139
• Rubio Alcover, Agustín: <i>Del blockbuster al high concept: los efectos digitales en el neoespectáculo hollywoodiense</i>	147
• Soler Campillo, María: <i>Luces y sombras de El nuevo Hollywood. A propósito del libro de Toby Miller, Nitin Govil, John McMurria y Richard Maxwell</i>	157
 2. DIMENSIONES PSICOLÓGICA Y SOCIOLÓGICA	165
Moderador y relator: Dr. José Antonio Palao Errando	
COMUNICACIONES EXPUESTAS:	
• Alfeo Alvarez, Juan Carlos: <i>Aproximación cuantitativo/cualitativa al análisis del personaje cinematográfico sobre el estudio de la representación fílmica del personaje homosexual</i>	167
• Canga Sosa, Manuel: <i>La configuración del espacio en "El Eclipse" (Antonioni, 1962)</i>	179
• Gómez Alonso, Rafael: <i>Moda y modos en la representación audiovisual</i>	189
• Rodríguez Serrano, Aarón: <i>La destrucción de la figura paterna en la obra final de Ingmar Bergman</i>	197
• Sabsay, Leticia Inés: <i>En los límites del género: cine, performatividad y sujetos ontemporáneos</i>	205

COMUNICACIONES RESUMIDAS POR EL RELATOR:

- Galán Fajardo, Elena:
La ruptura de estereotipos en el proceso de caracterización de los personajes femeninos en el cine de Icíar Bollain 215
- Ibarra Rius, Noelia y Mínguez López, Xavier:
Estrategias discursivas de la animación: "Los increíbles" 225
- Keska, Mónica y Cichocka, Magdalena:
La expresión de la identidad sexual en el cine de Derek Jarman 233
- Lozano de la Pola, Rian:
Producciones "de entre medio" 241
- Menéndez Otero, Carlos:
"Cuando la leyenda se hace realidad, imprime la leyenda". El análisis fílmico irlandés y su mi(s)tificación del cine nacional 251
- Pérez Seoane, Jesús:
Personajes Episódicos en el Cine de Tarantino 261
- Quintas Froufe, Eva; Dafonte, Alberto y Pérez, Jesús:
El poder del discurso fílmico como arma propagandística: Fahrenheit 9/11 269
- Rodríguez Caldas, María del Mar:
De la sala de cine a la sala de museo. Motivos y efectos del cambio del contexto de exhibición y recepción del producto fílmico 275
- Rodríguez Escanciano, Imelda:
Reflejos cinematográficos de las estrategias persuasivas políticas norteamericanas 285
- Sáez Soro, Emilio:
La realidad virtual como objeto y contexto cinematográfico 293
- Sánchez González, Santiago y Sánchez Garre, Nieves:
Interpretación psico-simbólica de "Alicia en el país de las maravillas" y "A través del espejo" en el cine 303
- Val Cubero, Alejandra:
La mujer india en el cine de Bollywood 311

3. DIMENSIONES SEMIÓTICA Y DECONSTRUCCIONISTA 319

Moderador y relator: Dr. César Fernández Fernández

COMUNICACIONES EXPUESTAS:

- Cuevas Alvarez, Efrén:
Las aportaciones de la narratología al análisis fílmico 321
- Del Portillo García, Aurelio:
Estructura rítmica del relato audiovisual: desde el guión al montaje 333
- Farré Brufau, Marisol:
Del travelling, como cuestión moral, a una completa historia de amor, en un solo travelling 343

• Moral Martín, Javier: <i>Aspectos iconográficos y género</i>	351
• Poyato, Pedro: <i>Dispositivo enunciativo e imagen-pulsión en "Los Olvidados" (Buñuel, 1951)</i>	361
• Torres Hortelano, Lorenzo Javier: <i>La figura del bufón en Takeshi Kitano. Análisis textual de El verano de Kikujiro</i>	373

COMUNICACIONES RESUMIDAS POR EL RELATOR:

• Arnau Roselló, Roberto y Doménech Fabregat, Hugo: <i>El aparato cinematográfico como reproductor de ideología: la paradoja de un debate abierto y olvidado</i>	383
• Fernández-Fígares, María Dolores y Marfil Carmona, Rafael: <i>Diferentes estilos interpretativos del mensaje audiovisual. Intuición vs. Metodología. Interpretación de un modesto ejercicio de análisis</i>	389
• García Pousa, Laura: <i>Los pinceles de Agnès Varda</i>	399
• Gómez Gómez, Agustín y Parejo Jiménez, Nekane: <i>Imagen fija en imágenes en movimiento</i>	405
• Gonzalez Oñate, Cristina: <i>Simbología en el discurso fílmico: la "mise en abîme" en Moulin Rouge</i>	413
• Goya Junguitu, Izaskun: <i>Memento: la enunciación del tiempo</i>	421
• López Izquierdo, Javier: <i>Las fronteras de la metalepsis. Relatos, narradores y personajes cinematográficos.</i>	429
• Navarta Martín, José María: <i>Aullidos contra el cine. El anticine a través de los Letristas y la Internacional Situacionista.</i>	439
• Nozal, Teresa: <i>Idoneidad del análisis narratológico en relatos de estructura sencilla: Contes des Quatre Saisons</i>	447
• Raro López, Rosario: <i>Matrix mosaico</i>	451
• Redondo Neira, Fernando: <i>Atisbos de otra realidad: la exploración del tercer sentido</i>	465
• Remolar Franch, Alfred: <i>La combinación canónica de planos</i>	471
• Segura Fernández, Eduardo; Cano Gómez, Ángel Pablo y Martínez Díaz, Miguel Angel: <i>El deleite del vacío. Kill Bill: claves en un contexto postmoderno</i>	485
• Zilles, Klaus y Sánchez Navarro, Jordi: <i>Poder disciplinario y Panoptismo en The Music of Chance: Elementos Foucaultianos en la novela y el film.</i>	493

4. OTRAS APROXIMACIONES 503

Moderador y relator: Dr. Emilio Sáez Soro

COMUNICACIONES QUE SERÁN EXPUESTAS:

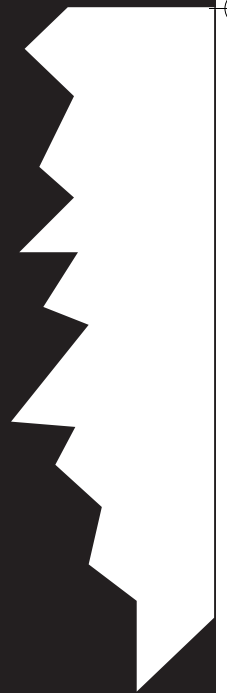
- Brémard, Bénédicte:
Para una reflexión sobre la biografía fílmica 505
- Brisset Martin, Demetrio E.:
La intertextualidad y lo biográfico 515
- Fraile Prieto, Teresa:
El elemento musical en el cine. Un modelo de análisis 527
- Gutiérrez Delgado, Ruth: El cine tiene sentido.
El análisis iconológico como método para entender un film: "Pasión de los fuertes" (John Ford, 1946) 539
- Martín Vicente, Maximiliano y Cabral, Raquel:
Del mundo globalizado a la perspectiva del cine después del 11 de septiembre: el trailer 545
- Nogueira, Luis:
El espectador, el jugador y la historia. Gestión de expectativas y evaluación de desarrollos 553
- Suárez Fernández, José Carlos; Nogales Cárdenas, Pedro y Mendoza Egea, María del Pilar:
El cine no profesional: Un análisis transversal 561

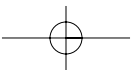
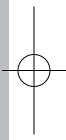
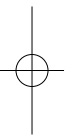
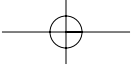
COMUNICACIONES QUE SERÁN RESUMIDAS POR EL RELATOR:

- Aguilar García, José Antonio:
Un análisis fílmico sobre la fotografía de Monument Valley a través de la evolución del soporte gráfico de tres películas de John Ford 573
- Broseta, Salvador y Feenstra, Ramón A.:
Cine político argentino: las Madres de Plaza de Mayo 581
- Cabeza San Deogracias, José:
Aplicación de la metodología narrativa de Aristóteles al cine anarquista: el ejemplo de Aurora de Esperanza (Antonio Sau, 1937) 591
- Canet Centellas, Fernando:
2046: el año pasado en Marienbad 599
- Fernández Fernández, César:
Ojos que dejan huella: por un análisis de "aspectos" de pantalla/sonido y programación/recepción mediática del cine (manifiesto de un operador de continuidad televisiva ante la implantación de la TDT) 611
- Ferrando García, Pablo:
Entre la estética de la contigüidad y el relato fenomenológico: la lógica de la vida 623
- González Cuesta, Begoña y Larrañaga Zulueta, Miguel:
Análisis comparado de la construcción visual del tiempo: cine documental e imagen románica en su representación del tiempo presente 631

-
- Lozano de la Pola, Ana:
El beso de la mujer pantera. Literatura y análisis fílmico 641
 - Martí Marí, Silvia:
Transformaciones del lenguaje fílmico en el arte contemporáneo 647
 - Moreno Cardenal, Luisa:
Recorrido por los bailes de pareja del cine musical americano a lo largo del siglo XX 657
 - Pérez López, Héctor Julio:
Medea: poética del agua. Un análisis sobre la actualización de un mito por Lars von Trier 667
 - Viñuela Suárez, Eduardo:
La interacción del cine con otros géneros audiovisuales 675
 - Yebra, Alvaro:
Las canciones de Almodóvar. Del pastiche pop al rebranding del bolero 681

COMUNICACIONES





1

Dimensiones histórica, económica e industrial y tecnológica



Iconografía de la modernidad: la División de Educación a la Comunidad y la política cultural en el Puerto Rico de los Cincuenta

Rafael L. Cabrera Collazo
Universidad Interamericana de Puerto Rico

MATERIALIZANDO A DIVEDCO: LOS ORÍGENES DE UN PROYECTO

En alusión al utópico mundo de los Cincuenta, denominado como la “pax muñocista”, nos dice el escritor puertorriqueño Rodríguez Juliá (1988: 146-147) lo siguiente: “Se eliminó el concepto de la pobreza y permanecieron esos pobres que con el saborcito de la abundancia y el consumismo ya no son la gente humilde de antes”. Luis Muñoz Marín, líder indiscutible del período, aspiraba a desarrollar un terruño de abundancia material. De esta manera, podemos recrear lo que se esperaba del desarrollismo populista característico en los quince años posteriores al fin de la Segunda Guerra Mundial.

Esa década tranquila de los años Cincuenta fue una en que la Operación “Manos a la Obra” –la cual basó su atractivo en la inversión extranjera dentro del llamado “comercio libre” con los Estados Unidos– hizo del “jíbaro” o campesino de la ruralía un ser que no tenía espacio en la iconografía dedicada en exclusiva a retratar el triunfo del progreso sobre el atraso. El modelo del trabajador urbano forjó, junto a otros múltiples personajes del retrato urbano, la imagen de un Puerto Rico inodoro y nuevo. (Dietz, 1989: 283, 307)

Aunque hubo quienes se resistieron a caer en los brazos del proyecto muñocista, la “Ley 52 de 1948 o de la Mordaza” surtió los efectos deseados: acallar a la disidencia. Sin excluir las charlas, los poemas pro independencia y hasta el izar la bandera puertorriqueña, dicha ley prohibía aquel tipo de actividad que significara un apoyo a la salida de los norteamericanos de Puerto Rico. En los Estados Unidos, hubo una ley parecida, la Ley Smith, la cual iba dirigida a perseguir al comunismo. (Acosta, 1987)

Para el gobierno muñocista era imperativo cambiar valores y costumbres en el puertorriqueño, con el propósito de que se entendiera que el progreso era necesario para salir del marasmo socio-económico y cultural que había distinguido la vida insular hasta ese momento. Problemas sociales como pobreza extrema, analfabetismo, carencia de hábitos de higiene, desempleo, ameritaban una pronta erradicación. De ahí, que gran parte de los recursos y programas gubernamentales se orientaran hacia esa dirección.

El gobierno de la época necesitaba aunar esfuerzos para conseguir apoyo a su cargada agenda de cambios y transformaciones. La industrialización y sus efectos restauradores sobre la infraestructura y el paisaje local, aunque eran excelentes soportes materiales a las visiones y los planes de Muñoz exigían algún aliciente ideológico adicional, que permitiera edificar en imágenes de satisfacción y que identificara a los puertorriqueños con el proceso. Bajo esta coyuntura nace en 1949 la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO), adscrita al Departamento de Instrucción Pública. (Echeandi y Rosario: 1988; García, 1990)

DIVEDCO produjo material didáctico con un sobrado énfasis en lo visual, el cual se difundía de forma masiva entre la población de la Isla. La producción de la agencia debía transmitir mensajes conformes al programa de gobierno del Partido Popular Democrático. Para esto, se contrataron cineastas, escritores, artistas plásticos y gráficos, para elaborar libros ilustrados, películas, folletos, carteles capaces de calar profundo en las mentes de los campesinos, cuyos problemas de higiene, enfermedades, ausencia de iniciativa eran evidentes. No faltó una buena dosis de concienciación al pueblo sobre la importancia de la participación electoral y los resultados negativos de vender el voto. En cambio, la prédica de DIVEDCO fue algo cuidadosa, a fin de evitar parecer adoctrinadora y manipuladora. Del segundo objetivo del programa de la agencia se desprende "ayudar a los vecinos a desarrollar mayor confianza en sí mismo y en sus propias capacidades para pensar, tomar decisiones y actuar, tanto para sí como en grupos". (Wale, sin fecha)

Para DIVEDCO, las comunidades no debían permanecer cívicamente desempleadas, debían estimular valores de ayuda mutua y esfuerzo propio, aproximarse de manera democrática y crítica a sus problemas y buscar solución con el auxilio de las agencias estatales. Muñoz Marín, concibió este programa como un foro que, al utilizar la radio y el cine como medios modernos de comunicación masiva, llevaría mensajes inspiradores para conseguir apoyo popular gratuito en la construcción de obras públicas y el consecuente ahorro de millones de dólares en mano de obra contratada por el gobierno. A partir de la perspectiva de la periodización histórica y considerando aspectos técnicos como el espacio fílmico, el ritmo de las escenas, la angulación, la luz y los sonidos, evaluaremos las representaciones que predominan en algunas de las películas y su relación con los planes de industrialización auspiciados por el gobierno de Muñoz en la década de los Cincuenta.

EL CINE SENCILLO, EL CINE QUE LLEGA...

La principal encomienda en la producción fílmica de DIVEDCO fue auscultar quiénes serían los espectadores. Debido a que los espectadores en su mayoría alcanzaban un cuarto grado de escolaridad, los trabajos se realizaban con un lenguaje sencillo. El tono de las voces reflejaba optimismo. Junto a algunos actores profesionales, encontraremos en las películas, rodadas en su mayoría en exteriores de la ruralía, personajes cotidianos o actores naturales procedentes de las comunidades, cuyo testimonio, basado en su propia historia y realidad, serviría para persua-

dir al público. En *Una gota de agua* (1949) una enfermera, personaje ya conocido por muchos, busca convencer al pueblo sobre la importancia de hervir el agua, y así acabar con los percanes del H₂O sucio y contaminado.

Dado que lo visual sería uno de los pilares del proyecto, se recurría a diseñar toda una campaña de información con carteles para promover en una determinada comunidad la asistencia al día de exhibición de las películas. El día del estreno se preparaba una tertulia festiva con música típica, a fin de atraer a los habitantes de la zona. El dramatismo de los filmes apelaba a la emoción como vehículo para lograr el cambio de actitudes entre los presentes. Existía un interés muy particular por describir sucesos ocurridos en la vecindad, los cuales en muchos casos eran dramatizados por los mismos afectados: agricultores, pequeños comerciantes, niños y mujeres. La estética realista presentaba a un campesino que decidía por sí mismo y que afirmaba su derecho a la superación frente a personas explotadoras.

Algunos de los temas más discutidos en las películas fueron: el desarrollo de obras públicas en las comunidades, la educación contra el consumismo, lucha contra el caciquismo político, los derechos de la mujer y el cooperativismo. Al basarse en la vida cotidiana, las películas creaban un sentido de identificación que ayudaba a que los presentes discutieran entre ellos el problema y la relación con su inmediatez. El pueblo era espectador y actor de sus situaciones, y observaba cómo sus percanes podían resolverse en la pantalla.

En el caso de la película *Los peloteros* (1951), el líder recreativo de un pueblo organiza con un grupo de niños un equipo de béisbol. Estos le confían el dinero para la compra de uniformes al primero, pero la codicia de su esposa y su propia indecisión lo guían a utilizar el dinero en ropa y muebles para ella. Él, apenado y frustrado ante la acción, decide ser honesto con quienes confiaron en él y vende una cerda para así reponer el dinero. Al final del filme, en un coloquio en el bar local, la voz subjetiva de un vecino de la comunidad recapitula lo acontecido con la siguiente moraleja:

Y así termina la historia, ¿ve? Lo que yo quería decir con ella es que todo se puede hacer después de que hay una buena intención para hacerlo. Después que hay cooperación.

Otro hombre, por su parte, muy asertivo en su actitud expresa:

Yo he estado pensando. Yo creo que con un poquito de cooperación se puede hacer todo. Y si trabajamos juntos nada va a ser imposible.

La consigna del grupo se deriva del compromiso de los presentes para encontrarse en una próxima ocasión e iniciar una agenda de trabajo que los guíe en su afán por resolver sus problemas inmediatos. La honradez y el esfuerzo común, por ende, son claves para alcanzar las metas de una colectividad y la satisfacción del espíritu.

La película *El puente* (1954) expone cómo un grupo de vecinos une esfuerzos para construir un puente destruido por el mal tiempo, suceso que redundará en el beneficio colectivo de todo un barrio. Un niño, por intentar llegar a la escuela, pasa cerca del puente caído y casi perece ante el empuje de las aguas. Las madres, en señal de protesta, deciden no enviar a sus hijos a la escuela hasta que el problema se resuelva, lo que obliga a los padres de familia a crear una brigada para construir un nuevo puente.

En *El yugo* (1959) también se plantea la importancia del cooperativismo para alcanzar las metas de una comunidad. Un grupo de pescadores organiza una cooperativa para la venta de sus productos, lo que le permite obviar su dependencia del intermediario explotador y abusivo. En el caso de *Una voz en la montaña* (1952) se apela al deseo de superación a través de la educa-

ción. La historia cuenta las vivencias de un trabajador analfabeta y sus esfuerzos por organizar una escuela nocturna para él y sus vecinos. En cuanto a *Juan sin seso* (1959), DIVEDCO puso énfasis en alertar al consumidor sobre la entrada de artículos extranjeros.

La condición socio-cultural de la mujer y sus derechos, no quedaron fuera de los temas tocados por DIVEDCO. Quizás el mejor ejemplo lo encontramos en *Modesta* (1955). Esta cinta, la cual expone los derechos de la mujer, narra la historia de Modesta, quien sufre los improperios de un marido exigente, desconsiderado y egoísta, y se rebela contra éste. La reacción de la esposa, violenta por cierto, lleva a las mujeres de la comunidad a organizarse como grupo y a escribir una proclama sobre sus derechos. Los maridos, atónitos ante la situación, se refugian en el bar local y deciden redactar otra proclama. Bajo un compás de espera lento y una atmósfera lúgubre y oscura, lo que parece ser un final lleno de tensiones, se transforma cuando hombres como mujeres llegan a un acuerdo en el que ambos grupos aceptan cooperar y compartir algunas de las tareas domésticas.

Los últimos parlamentos de la película buscan ser aleccionadores, pero rayan en presentarnos un discurso hueco que sólo soslaya el problema de la marginación femenina. Al final de la cinta el marido de Modesta, como representante del resto de los hombres, comenta:

“El caso es que hemos decidido aceptar en parte las peticiones de ustedes.

Pero nosotros también tenemos algunas aclaraciones que hacer y que poner algunas condiciones.

Primero: Reconocemos el derecho de la mujer a un trato justo. Reconocemos que a menudo nosotros, los maridos, nos olvidamos de comprender y considerar mejor a nuestras mujeres.

Segundo: Aceptamos que un hombre no debe pegar a su mujer, pero tampoco la mujer debe pegar a su marido. De modo, tanto hombres y mujeres debemos olvidarnos de la ley de la estaca.

Tercero: Reconocemos que las mujeres tienen un trabajo duro con la casa y los hijos. Pero las mujeres deben aceptar que también nosotros trabajamos como animales para el sostén de la familia.

Cuarto: Estamos dispuestos a ser mejores padres ocupándonos de la crianza y la educación de nuestros hijos. Pero no estamos dispuestos a lavar culeros. ¡Eso sí que no!

Quinto y último: Reconocemos el derecho de las mujeres a pedir que nosotros las hagamos felices. Pero como también nosotros queremos ser felices, por eso les decimos: Más cariñitos y menos bembeteos”.

Sin recurrir a la ya cotidiana violencia doméstica, se consigue una solución aparentemente feliz al problema. Aunque la intención de los productores es hacernos ver que el abuso contra la mujer es a partir de ese momento cosa del pasado, en ningún momento llegamos a observar que el trato abusivo por el cual Modesta se rebela sea discutido a la luz de la tradición machista y las consecuencias negativas de éste.

La obra filmica de DIVEDCO reconoció la capacidad y la disposición para razonar y enfrentarse a situaciones difíciles, por supuesto, bajo el amparo marcadamente paternalista del gobierno. Sin embargo, hay que señalar que las películas apelaban a una visión algo idealizada de la realidad. No podemos soslayar que esta agencia gubernamental funcionó como instrumento ideológico del proyecto desarrollista de Muñoz Marín.

Es harto conocido que en la década de los Cincuenta el Partido Popular Democrático arrojó a la sociedad puertorriqueña con un inmenso manto de optimismo. De ahí que la producción cinematográfica de DIVEDCO destacara los logros gubernamentales en cuanto a la lucha contra enfermedades, el fomento de la construcción de obras públicas, los programas de alfabetización, entre otros. Los finales felices aparecidos en casi todos los documentales se convierten en una forma de convencer al pueblo el éxito del proyecto histórico del PPD.

CONTRADICCIONES Y LIMITACIONES: DIVEDCO ANTE EL DESARROLLISMO

La utopía desarrollista de los Cincuenta buscaba “modernizar” la Isla, a fin de eliminar la pobreza y la dependencia. El interés por enseñar a gozar de una vida más democrática, en la que el civismo y una buena autoestima fuesen ingredientes de primer orden, pareció interpretarse como un apoyo incondicional a la obra del prócer. Sin embargo, ¿cuán correcta o acertada sería dicha interpretación? Lamentablemente, los administradores del gobierno muñocista olvidaron varios puntos. DIVEDCO, en su interior, fue concebida como un vehículo para preservar la esencia de la puertorriqueñidad. Gran parte de las situaciones recreadas en las películas atestiguan el interés por lo tradicional, lo típico; por mantener un pasado redefinido para el jíbaro, pero sin que éste fuese el verdadero arquitecto de la redefinición.

Nos parece revelador que, a la par con los objetivos institucionales de la agencia, existen otras metas solapadas que nos dejan ver la otra cara de DIVEDCO. Amén de cualidades de la comunidad agrícola insular propias de conservar, como son: “[...] la humildad acompañada de la buena dignidad humana que se observa en el campesino puertorriqueño” y “[...] ahondar el entendimiento que conduzca a hábitos sencillos en la manera de vivir”. DIVEDCO consideraba que “en un país pobre, que siempre será pobre aunque prospere mucho, hay que poner énfasis en que se pueda gozar colectivamente todas las cosas buenas y dignas de gozarse”. ¿Cuáles son? Nunca se especificaron. Lo más irónico es que ante el llamado y el compromiso para reivindicar al puertorriqueño dentro del modelo económico de los Cincuenta, la actitud de la agencia fue reaccionaria y conservadora. La evidencia la encontramos en el siguiente objetivo de DIVEDCO: “[...] eliminar las diferencias culturales de clases, aunque sea imposible eliminar las diferencias económicas de grupos. (Sin autor, “Objetivos de la educación en la comunidad puertorriqueña”)

Entonces, ¿cómo encajaba lo anterior con las aspiraciones de “Manos a la Obra”, la cual promovía el desarrollo industrial local amparado en las relaciones económicas con los Estados Unidos? Y en cuanto a esa idiosincrasia que con tantos celos cuidó DIVEDCO, ¿las buenas tradiciones del puertorriqueño podrían resistir el empuje de la cultura de la industrialización norteamericana? ¿Estaría preparado el puertorriqueño para luchar contra las corrientes consumistas propias de sociedades que experimentan un acelerado cambio tecnológico? ¿Acaso DIVEDCO nos preparó para los efectos de la transformación económico-cultural que vivió la Isla a partir de los Cincuenta?

Definitivamente, DIVEDCO y “Manos a la Obra” no eran las almas gemelas esperadas. Si muy bien la primera ayudó al puertorriqueño a ser más decidido y optimista, en ningún momento lo asesoró a cómo asimilar los cambios sociales de la industrialización. La filosofía de la agencia es catalogada como soporte del gobierno muñocista; “Manos a la Obra”, también. No obstante, sus rutas no se cruzaron. Mientras DIVEDCO levantó el ánimo en las comunidades rurales para resolver sus problemas y estimular la lucha contra la vieja aristocracia terrateniente y la élite mercantil insular, los senderos de la industrialización inventaron nuevas y persuasivas formas de poder enmarcadas en la inversión norteamericana. La sociedad agraria no recibió alternativas educativas para enfrentar lo que se avecinaba.

¿Cuándo la agencia preparó documentales para atemperarse al nuevo orden industrial? Lo más cercano lo encontramos en *Juan sin seso* en su afán por luchar contra el consumismo. No obstante, en *Modesta* jamás vemos a una mujer inmersa en el mundo de la industria. En el discurso de la reivindicación campesina promulgado por DIVEDCO no hubo espacio para los obre-

ros. La era muñocista desmembró al obrerismo puertorriqueño y lo condujo a ser partícipe de una pasmosa pasividad. El ilusionismo de Muñoz Marín creó expectativas de progreso. El alza en los salarios recibidos de las advenedizas pero prósperas manufactureras provenientes del Norte fue su mejor arma. (García y Quintero, 1986: 127-138) En 1957, convencido de haber dejado atrás el miedo al movimiento obrero, Muñoz aseguraba que la función de dicho movimiento era solamente aspirar a cooperar con el desarrollo económico del país y no estorbar los planes gubernamentales para atraer una mayor cantidad de inversiones extranjeras. (Muñoz Marín, 1957: 133)

Por cierto, la única película dedicada al trabajador local se tituló *La caña* (1948). La cinta es una apología a los avances de la legislación social del Partido Popular Democrático para la Isla, en especial la sindicalización de los trabajadores de la caña. El documental compara lo alcanzado por el Partido Popular con la situación prevaleciente en las primeras tres décadas de la presente centuria. Sin embargo, estos obreros rurales no eran una muestra representativa para sustentar las hipótesis del experimento conocido como "Manos a la Obra".

A su vez, en la producción fílmica de DIVEDCO el negro quedó rezagado. El cortometraje *Nenén de la ruta mora* (1955) nos acerca al folklore de las fiestas de Santiago Apóstol en el municipio de Loíza Aldea. El hilo de la obra gira en torno a un niño, quien dentro del bullicio de la festividad, crea un amigo imaginario, un vejigante. En cambio, echamos de menos que tanto el niño como las personas que aparecen en el documental prosigan con el orden de pasados filmes. En ningún momento ellos resuelven problemas o situaciones de gran dificultad. Olvidamos observar a una población identificada con magia, santería, bailes y sonidos afroantillanos. Entre otros fallos, DIVEDCO jamás pudo educar al puertorriqueño para resistir el placer por las ayudas provenientes de los Estados Unidos. La burbuja del cooperativismo, que con tanto ahínco intentó levantar la agencia en las comunidades rurales, se hizo endeble ante los alfilerazos del individualismo norteamericano y la competencia por alcanzar las mejores posiciones en el trabajo. Las labores realizadas en fábricas, la especialización en las máquinas y sus beneficios salariales fueron más atractivos que la siembra lenta y artesanal de la tierra.

A su vez, la entrada de artículos del mercado estadounidense y la posibilidad de adquirirlos gracias al alza en el ingreso por persona fueron lo suficientemente fuertes para hacer del cooperativismo rural algo poco funcional. Las olas migratorias hacia los grandes centros urbanos de la Isla y los Estados Unidos continental son la mejor prueba de que la ruralía quedó atrofiada ante el avance sin precedentes de la industrialización.

Con respecto a otros proyectos gubernamentales, a DIVEDCO le fue imposible evitar las contradicciones. La acción comunal de esta agencia se estrelló contra la emigración masiva de trabajadores agrícolas hacia los Estados Unidos, la cual fue facilitada por el propio Departamento del Trabajo (Nieves Falcón, 1975) A la par con la promoción de los derechos de la mujer, el gobierno pulió su campaña de control de la natalidad, cuyo producto final fue la esterilización desmedida y arbitraria de una buena parte de la población femenina en edad reproductiva (Mayone Stycos, 1959; Ramírez de Arellano, 1983) La educación con fines democratizadores presentaba un cuadro inversamente proporcional con la persecución y la represión hacia el movimiento independentista y nacionalista de los Cincuenta.

En los Sesenta, en la segunda etapa de DIVEDCO, se deja a un lado a los actores naturales, se recurre a la actuación profesional y se utilizan formas más complejas de narración típicas del medio televisivo. El campesino, foco de atención en los filmes, cede el papel protagónico de

actor y reactor de su propia inmediatez ante el empuje de unos espectadores relativamente más educados y con mejores condiciones de vida. Los temas en los celuloideos de este período se nutren de situaciones asociadas a lo urbano, a la industrialización, a la comunidad de bienes de consumo. ¿Fue DIVEDCO una víctima más del impacto de la propaganda consumista de la televisión?

La película *El gallón pelón* (1961) nos sirve para contestar la pregunta anterior. En el filme se narra la historia de un individuo que compra una lavadora de ropa para su casa. Bajo una angulación visual que destaca siempre a la lavadora, el protagonista, Esteban, enarbola constantemente odas al uso de la máquina, como señal inequívoca de que la misma es la tabla salvadora para sus problemas. Citamos:

Fortunata, mujer de Esteban: ¿Pero qué tiene que ver la máquina con todo esto, esta simple máquina?
 Esteban: Tiene que ver mucho, porque la máquina es el símbolo, es el símbolo del progreso. ¿Tú no has leído los periódicos? ¡Dicen que ya dentro de unos pocos... zum, y pa' la Luna y con cohete! ¡Y dicen también que hay un submarino, arrrraa, por debajo del agua y sin motor y dicen que hay una máquina una máquina de esas que piensa, un cerebro de esos que dicen...! To's son máquinas... ¡Yo's son máquinas [...]

Fortunata: ¿Qué tiene que ver la máquina con to' eso, esa simple máquina?

Esteban: Tiene que ver muchísimo Fortunata Tiene que ver muchísimo. Porque esta máquina es, es lo que le da importancia a uno. Porque ella, pues, me da importancia a mí, a mí. Y como yo, caramba, si yo, yo lo que he sido na' más es un juey domi'ío.

Fortunata: Pero todo el mundo te quiere en el barrio. Yo no sé de qué te quejas. To' el mundo te quiere.

Esteban: No es eso, Fortunata. No es eso Fortunata. Yo lo quiero tener es postura, ¡qué postura!. ¡Yo lo quiero tener es estatura, estatura.!

Esta pretensión de poder, gracias a la adquisición de estos recursos nacidos de la industrialización, anunciaba el valor asignado a lo material. Mientras tanto, esa axiología de la sensatez que aspiraba el gobierno desarrollar entre los campesinos parecía sucumbir, especialmente cuando nos enteramos que Esteban había comprado una lavadora, sin considerar una limitación: su hogar ni el barrio donde residía contaban con energía eléctrica para hacer funcionar el aparato. De más está decir que el gobierno no le agradó el contenido de la película y prácticamente la retiró.

La producción *La noche de Don Manuel* (1963), es otro ejemplo iluminador de la transformación de DIVEDCO. El filme trata los temas del líder de barrio autoritario y los choques generacionales con un grupo de jóvenes más instruidos que rechazan los controles y las imposiciones del primero. Hay una proclama implícita de que esa "extraña modernidad tropical" se impone a la obsoleta y arcaica vida del ayer. Sin embargo, "las aspiraciones de cambio rápido, articuladas en el movimiento muñocista que logró ascender al poder en el 1940 se apoyaron en un discurso que tenía como eje las coordenadas de la 'cultura puertorriqueña' y, como aspiración, la modernidad norteamericana" (Rivera, 1991: 79) Parece ser que Amílcar Tirado, director de *El gallo pelón* y *La noche de Don Manuel*, buscaba alertar que esas mismas coordenadas podrían tener dificultad para alinearse o encontrar espacio dentro del radio de acción de la esfera de influencia de los Estados Unidos.

DIVEDCO creó un inventario de imágenes de progreso y desarrollo, cuyo fin fue presentar una sociedad pacífica, colaboradora, educada; un ejemplo de la tolerancia social, de los deseos de superación, diáfana y pura ante el Mundo, toda una "vitrina del Caribe". El cine de DIVEDCO fue reconocido internacionalmente. *Una voz en la montaña*, recibió un diploma de mérito en el Fes-

tival de Cine de Venecia en 1952, y en 1956, *Modesta*, nos engalanó con el primer premio de ese mismo festival. Es innegable que DIVEDCO nos paseó por el Mundo. Puerto Rico se convirtió en un país atractivo para inversionistas; un ejemplo de la mejor de las cooperaciones entre personas de diversos estratos sociales sin que hubiese “aparentes” choques ni muestra alguna de perturbación comunista. (Silén, 1993: 282)

Las películas de esta agencia son reflejos de una memoria visual que transita el camino de las transformaciones sociales y políticas en el umbral de la era de la industrialización insular. No obstante, sus productores, quienes respondían a fuerzas ideológicas mayores, olvidaron definir y aplicar el difícil equilibrio entre el cambio y la continuidad del momento. La vocación mesiánica y paternalista guió a una generación de líderes populistas a proyectar el futuro de un pueblo, pero sin contar con el mismo. Por ello, la importancia de DIVEDCO no se limitó sólo a sus propósitos didácticos, sino a las esperanzas que ayudó a albergar y la vitalidad que despertó en miles de puertorriqueños. Aunque esas esperanzas y esa vitalidad no fueron suficientes para racionalizar y, de ahí, amortiguar el impacto cultural de la transformación económica de los Cincuenta.

Bibliografía

- ACOSTA, Ivonne, *La mordaza: Puerto Rico (1948-1957)*. Río Piedras, Editorial Edil, 1989.
- DIETZ, James L., *Historia económica de Puerto Rico*. Río Piedras, Ediciones Huracán, 1989.
- ECHANDI, Inés Mongil y Luis ROSARIO ALBERT, *Redescubriendo el cine puertorriqueño: homenaje a la División de Educación de la Comunidad*. San Juan, 1988.
- GARCÍA, Joaquín, “Puerto Rico: hacia un cine nacional”, *CENTRO*, Vol. II, Núm. 8, 1990. 81-84.
- MAYONE STYCOS, J., *The Family and the Population Control*. Chapel Hill, 1959.
- MUÑOZ MARÍN, Luis, *Función del movimiento obrero en la democracia puertorriqueña*. San Juan, 1957.
- NIEVES FALCÓN, Luis, *El emigrante puertorriqueño*. Río Piedras, 1975.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Annette, *Colonialism, Catholicism and Contraception. A History of Birth Control in Puerto Rico*. Chapel Hill, 1983.
- RIVERA, Marcia, “Puerto Rico: más de un reflejo en el espejo”, *Puerto Rico. 500 años de cambio y continuidad*, Washington, D.C., Institute for Puerto Rican Affairs, 1991.
- RODRÍGUEZ JULIÁ, Edgardo, *Puertorriqueños: Album de la sagrada familia puertorriqueña a partir de 1898*. Río Piedras, Editorial Plaza Mayor, 1988.
- SILÉN, Juan A., *Historia de Puerto Rico*, San Juan, Distribuidora de Libros, 1993.
- Sin autor, “Objetivos de la educación en la comunidad puertorriqueña”, *División de Educación de la Comunidad*, Fundación Luis Muñoz Marín, Caja 6, Misceláneas.
- WALE, Fred A., “El Programa de Educación de la Comunidad”, *División de Educación de la Comunidad*, Fundación Luis Muñoz Marín, Caja 6, Misceláneas.

Textos filmicos comentados

Una gota de agua, DIVEDCO, 1949. 35mm. B/N/. 16 minutos.

Los peloteros, DIVEDCO, 1951. 35mm. B/N/. 90 minutos.

El puente, DIVEDCO, 1952. 35mm. B/N/. 35 minutos.

El yugo, DIVEDCO, 1959. 35mm. B/N. 46 minutos.

Una voz en la montaña, DIVEDCO, 1952. 16mm. B/N/. 40 minutos.

Juan sin seso, DIVEDCO, 1959. 35mm. B/N/. 16 minutos.

Modesta, DIVEDCO, 1956. 35mm. B/N/. 35 minutos.

La caña, División de Educación Visual, 1948. 16mm. B/N. 10 minutos.

Nenén de la ruta mora, DIVEDCO, 1955. 35mm. Color. 23 minutos.

La noche de Don Manuel, DIVEDCO, 1963. 35mm. B/N/. 35 minutos.

La influencia de las tecnologías digitales en la interpretación del actor

Alfonso Cuadrado Alvarado
Universidad Rey Juan Carlos

Andy, en realidad eres una parte de Gollum. Eres la voz y las emociones (y luego los movimientos), pero del cuerpo se encargarán muchas personas de talento que tienen opiniones igualmente válidas. Tu cuerpo se desvanecerá en la nada y será sustituido por unos y ceros digitales.
(Serkis, y Russell, 2003: 19)

Peter Jackson, el director de la trilogía de *El señor de los Anillos* se dirigía así al actor Andy Serkis, que encarnaría a la criatura Gollum, uno de los personajes más populares de los tres films y que es hasta ahora el ejemplo más elaborado de fusión entre una interpretación convencional y el uso de las nuevas tecnologías digitales. Jackson le auguraba lo que iba a ser su trabajo: una pieza más dentro de un complicado y muy novedoso sistema de interpretación.

Parecería que lo que llamamos revolución digital sólo ha afectado a determinados procesos y ámbitos de la cinematografía, a aquellos que incumben exclusivamente a aspectos tecnológicos: el registro, el soporte, el montaje y postproducción, en algunos casos hasta la exhibición, pero que por encima de lo que tienen ya de omnipresentes en cualquier proceso del día a día, discos duros y pantallas de tubos catódicos, hay terrenos que se mantienen ajenos a la invasión de lo digital por ser difícilmente registrables y por tanto traducibles a números binarios. Y uno de ellos es el territorio del actor, de su trabajo interpretativo y de los trabajos de su oficio: lo que consideramos su materia expresiva, el movimiento, el gesto, la voz. Una técnica, desarrollada con el fin de ahorrar coste a la hora del rodaje, la previsualización, permite crear una maqueta de determinadas escenas complejas donde mediante dobles de los actores en 3D se les marca su acción dentro del plano. Pero es sólo una orientación, la ejecución final corre a cargo del actor. ¿Podríamos ir más lejos e introducir de alguna forma la tecnología no como mera referencia, sino justo en el momento de la interpretación y como promete Jackson a su actor, convertir el cuerpo en unos y ceros?

En el presente trabajo pretendemos exponer la respuesta a esta pregunta: mostrar cómo en determinados casos las tecnologías digitales son capaces de intervenir en la labor del actor y de una manera que, si no es estrictamente novedosa en su funcionalidad, sí lo es en la forma en que es capaz de llegar a algo que tradicionalmente ha buscado la tecnología cinematográfica: *la potestad de separar al actor de su materia expresiva y manipularla fuera de la unidad espacio temporal que nace del acto interpretativo*. De esta forma actor, director y técnicos de animaciones se convierten, mediante las posibilidades que ofrecen la fusión de formatos y tecnologías digitales, en auténticos coproductores de la interpretación final. El itinerario de esta reflexión nos llevará a concluir con un esquema de las relaciones entre el actor y las nuevas tecnologías que pretende ser el esbozo de un modelo de análisis de esta dinámica, en un territorio tan escasamente explorado como el que nos ocupa.

EL REGISTRO DE LA MATERIA EXPRESIVA DEL ACTOR

A partir de la invención del sonoro, voz, expresión física y facial quedaban unidas en un continuo registro audiovisual, aunque inmediatamente se vio la posibilidad de alterar esta unidad y así cambiar la voz del actor a posteriori con diversos fines, corregir deficiencias técnicas, bien de la dicción del propio actor o surgidas durante el rodaje de la toma, con intenciones creativas (por ejemplo distorsionar su voz para lograr un efecto cómico o para dar un tono irreal o sobrecogedor, como es frecuente en géneros como el terror) o como es moneda corriente en la industria, y especialmente en nuestro país, para el doblaje de filmes rodados en otro idioma.

Independientemente de estas manipulaciones, hasta la llegada de las tecnologías digitales la posibilidad del registro interpretativo del actor quedaba reducida a estas dos dimensiones: visual y sonora. Y ellas eran las marcas exclusivas del reconocimiento de su entidad como personaje y como actor. Pero a partir de técnicas como la captura de movimientos se abre una nueva posibilidad: la de registrar la interpretación del actor en todas sus facetas físicas, movimientos corporales y expresión facial, mediante coordenadas espaciales tridimensionales que se almacenan como una secuencia de movimientos aplicable a cualquier figura inerte. Estas tecnologías permiten por tanto, virtualizar para su posterior manipulación la compleja y sutil cadena de movimientos que parten de la personalidad del actor y que se muestra como única, irrepetible y en algunos casos enormemente reconocible en las marcas de algunas constantes en su forma de actuar. La tecnología digital permite aislar lo que metafóricamente podríamos llamar *la cadena genética de su actuación*. Y libre de las ataduras del aspecto externo de imagen física y timbre sonoro, aplicarla a otra forma, a otra piel distinta de la apariencia externa del actor. Pero veamos este proceso con detenimiento, su origen y las consecuencias que comporta para el actor.

Indudablemente las tecnologías de la captura de movimiento no se utilizan en lo que podemos considerar el trabajo habitual y generalizado de la práctica interpretativa. Su uso está limitado, hoy por hoy, a aquellos filmes que entran dentro de lo que tradicionalmente podríamos llamar el género fantástico, la animación en dos dimensiones, en tres dimensiones, y en general en ese amplio, cada vez más, terreno de lo que se considera efectos visuales. Pero aunque su utilización esté muy acotada en un tipo de producción, desde que aparecieron estas técnicas se ha visto cómo se ha generalizado su utilización especialmente en terrenos colaterales a lo cinema-

tográfico como el multimedia y hoy es una parte más de las tareas de cualquier actor, incluso de aquellos que parecen estar lejos de este tipo de géneros.¹

Si al poco de nacer el sonoro ya se manipularon los diálogos del actor, fue casi al mismo tiempo cuando se idearon técnicas que permitieran utilizar sus movimientos físicos como materia para otras interpretaciones distintas, en otros personajes. Este es el caso del ya conocido procedimiento de la rotoscopia que es el antecesor directo de la captura de movimientos. Dos de los animadores más sobresalientes de la historia de la animación norteamericana, Walt Disney y Max Fleischer fueron conscientes de que la aceptación popular, y por tanto industrial, del dibujo animado, pasaba por abandonar el trabajo experimental cercano a la vanguardia artística, y acercarse a los códigos visuales y narrativos del cine real. Y estos pasan necesariamente por un alto grado de humanización del personaje. Fleischer observó que cuando un dibujante trataba de plasmar el movimiento de una parte del cuerpo imaginaba las distintas posiciones para cada fotograma con el fin de recrearlo, pero esta forma de trabajar no siempre garantizaba que el artista supiera visualizar sin ningún referente previo la exactitud de concordancia entre el desplazamiento de la forma y el tiempo en la pantalla. Para facilitar la labor de imitación de los seres humanos Fleischer creó en 1917 el sistema denominado rotoscopia. El procedimiento consistía en el rodaje en imagen real de cualquier movimiento de un actor. La toma obtenida se proyectaba, en este caso a fotograma congelado, sobre una mesa translúcida sobre la que se colocaba el papel del dibujante. Bastaba calcar uno a uno todos los fotogramas para que el dibujo tuviera la fluidez y verosimilitud de movimiento y expresión de la imagen real.

Fleischer utilizó esta técnica en su largometraje *Los viajes de Gulliver* (Dave Fleischer, 1939) y Disney en *Blancanieves y los siete enanitos* (Ted Sears, 1937). Para ésta última Disney contó con una estudiante de instituto llamada Marjorie Belcher, más tarde conocida como la bailarina Marge Champion, que representó delante de las cámaras los movimientos de la protagonista. La utilización de la rotoscopia no se produjo exclusivamente por una decisión estética, también influyó el factor económico. El riesgo que entonces presentaba un largometraje de animación hizo que se apostara por cualquier medio que ayudara a los animadores en mejorar la relación resultados/tiempo de trabajo.

A partir de este momento la rotoscopia se generaliza como técnica de apoyo a la animación, que llega en algunos casos a ser tan profusamente utilizada que se filma por completo la totalidad del metraje en acción real para posteriormente rotoscopiarla por entero. Décadas más tarde la rotoscopia no quedará al margen de la *fusión pandigital*. El impulso que la tecnología informática, debido al espectacular desarrollo sufrido a largo de años en investigación, industrialización, difusión masiva y política económica de precios reducidos, dio a las aplicaciones audiovisuales, ha ejercido de núcleo fagocitador que ha hecho que cualquier actividad audiovisual sea hoy por hoy informatizada, es decir, transmutada en su tecnología y sus procesos al cada vez más imperante paradigma digital, lo que nos lleva a afirmar que desde los años ochenta y en especial en la década de 1990 a finales de siglo se ha vivido una verdadera *fusión pandigital*, entendiéndose por ella la concentración en una sola tecnología básica de las anteriores modelos tecnológicos que subyacían en cada uno de los formatos audiovisuales imperantes a lo largo del siglo XX.

Esta tendencia no es una mera traslación de utensilios y procedimientos que en un principio pudiera parecer que sólo afecta a la parte industrial de la cadena audiovisual, sino que ha barrido las fronteras de formatos clásicos, en algunos casos profesiones y en el plano más teórico ha puesto boca arriba el estatus de identidad de medios como la fotografía e incluso el cine. El pri-

mer estadio de migración de lo cinematográfico a lo digital que sufre la técnica de la rotoscopia es una simple traslación del soporte fílmico al electrónico y digital, pero manteniendo la misma filosofía básica: una imagen que sirve de referencia para crear otra. El procedimiento se utiliza, en un sistema muy similar, para dibujar en una paleta gráfica animaciones superponiendo máscaras encima de una imagen congelada (al igual que el dibujante de los años treinta colocaba un acetato sobre el cristal donde se proyectaba el fotograma) o en un programa de 3D para ajustar un objeto o personaje sintético a una imagen real fija o en movimiento previamente rodada.

Pero el verdadero salto cualitativo se produce cuando, manteniendo la esencia del proceso, se incorpora un nuevo sistema tecnológico que dirige su objetivo no a la imagen externa sino a la captación de los cuerpos en un espacio tridimensional: el *motion capture* o captura de movimientos. La captura de movimiento facilita el proceso de animación en 3D, sobre todo en los casos en los que se busque un aspecto final realista, permite registrar los más leves matices del rostro o del cuerpo. Tres son los sistemas más comunes para realizar la captura de los datos de los movimientos: óptico, magnético y electromecánico. Los sistemas de captura de movimiento ópticos utilizan cámaras de vídeo para rastrear el movimiento de marcadores adheridos al cuerpo (especialmente en las articulaciones) del actor. Los sistemas magnéticos utilizan sensores para medir la frecuencia de un campo magnético generado por un transmisor. Los movimientos del actor alteran el campo magnético, y estas variaciones son registradas por un programa informático que traduce los datos en una representación dinámica en tiempo real de estas posiciones y rotaciones en el espacio de 3D, que se muestra en forma de esqueleto que se mueve al unísono con el actor.

El electromecánico consiste en un exoesqueleto hecho de aluminio que sigue el movimiento de piernas y brazos del actor. Los potenciómetros (resistencias variables) situados en las articulaciones cambian el voltaje (variando la resistencia) según la rotación angular de las barras de aluminio. Los cambios de voltaje se transforman a valores digitales que son transmitidos al ordenador. Una vez almacenados los datos en un archivo digital, éste puede importarse a los programas habituales de creación de imagen en tres dimensiones para ser incorporados a un personaje previamente modelados. El modelado es la técnica mediante la cual se esculpe de forma virtual un objeto en el espacio tridimensional. El personaje en 3D, independiente ya de la imagen externa y antropometría del actor original que porta los datos de la captura, pasa a ser una máscara, un disfraz inerte que es gobernado por los movimientos de la captura, de la misma forma que una marioneta es gobernada por su operador humano. El único requisito técnico imprescindible para que el proceso muestre un resultado correcto es que los puntos de referencia que se adhieren al cuerpo del actor (generalmente pequeños círculos blancos o pelotas de plástico) se correspondan con puntos de articulación en el personaje de imagen sintética. Por ejemplo: si colocamos testigos de movimientos en la rodilla, cadera y pie del actor, debemos modelar un personaje con posibilidad de articulación en estos mismos tres puntos para que los datos de coordenadas espaciales puedan ser reflejados en el nuevo personaje. El proceso se justifica por diversos motivos: el personaje de imagen sintética puede ser un doble idéntico al actor porque el estilo visual del film así lo requiere; porque la toma a realizar entra dentro de lo que se considera una escena peligrosa que antes realizaban especialistas y ahora se recrean de forma más económica y segura mediante el 3D y la postproducción, o bien porque las exigencias del guión hacen que parte de su cuerpo sufra algún tipo de transformación o alteración difícilmente realizable mediante las técnicas habituales de caracterización con maquillaje y prótesis añadidas.²

LA COPRODUCCIÓN INTERPRETATIVA

Pero generalmente la traslación del movimiento original al personaje en tres dimensiones no se hace tal cual, los técnicos de animación corrigen algunos de los movimientos originales, no sólo por eliminar determinados errores que se produzcan en el proceso de captura y ajuste, sino también por manipular de forma creativa la interpretación previa del actor. Y aquí es donde se produce esa mezcla de técnicas que permite lo que más arriba mencionábamos como característica de la fusión digital. El animador, seguramente siguiendo las órdenes del director, puede perfectamente intervenir en esa acción original, manteniendo algunos elementos con el movimiento primario y haciendo que otros se muevan a su antojo, con una pauta de animación propia. El animador ajusta en posiciones claves, los llamados keyframes, la nueva cadencia de animación, como minuciosamente hacen los técnicos que trabajan en otro estilo de animación que nuevamente traslada algunas de sus técnicas a los medios digitales, nos referimos a la conocida técnica del *stop motion* o animación fotograma a fotograma. Esta técnica consiste básicamente en desglosar un movimiento de un cuerpo en un tiempo determinado en cada una de las posiciones que tendría si fuera filmado en tiempo real, según la cadencia cinematográfica o televisiva (24 fps, y 25 o 30 fps. respectivamente). El animador mueve poco a poco una figura tridimensional de plastilina o cualquier otra materia dúctil, según los cambios que debe tener en cada fotograma. Se realiza la exposición y se vuelve a manipular los elementos de la escena para el siguiente fotograma, y así sucesivamente. La reproducción en tiempo real restituye la ilusión de movimiento. De forma similar, el animador en 3D ajusta los movimientos de la figura en cada fotograma según desea que se mueva finalmente.

Esta tarea que ya se realiza de forma fluida y habitual en muchas producciones ha comportado unos cambios que no por ya asumidos dejan de ser relevantes. Para entender mejor éstos, comparemos el proceso habitual de interpretación frente a la cámara y el que resulta finalmente de la técnica de la captura de movimiento y su posterior manipulación.

Histórica y etimológicamente teatro, actor, persona, personaje y máscara están relacionados. El verbo latino *personare* significa *resonar a través de la máscara*. Esta ofrecía un hueco a la altura de la boca que servía para proyectar la voz y conferirle un sonido más vibrante. La máscara pues, tiene una doble función, ocultar la identidad del actor y a la vez proyectar su dimensión como personaje, entendido este término como una identidad de ficción. El concepto de máscara introduce una doble dimensión en el trabajo del actor, hace distinguir entre el actor en cuanto persona real y las herramientas, el artificio material que utiliza y controla para su trabajo, lo que ya mencionamos como materia expresiva: voz, gesto, movimiento. La relación que se establece entre el actor y su materia es a través de un grado máximo de cercanía. Sus manos, su voz y los componentes gestuales de su rostro están tan cerca que forman parte de su propio cuerpo. Y la manipulación se produce en tiempo real. Cuando resuena en el plató la voz de *acción*, el actor despliega su trabajo de manipulación según la cadencia temporal prevista, y sólo él controla en ese momento la materia que da vida al personaje.

Sin embargo el director manipula la materia expresiva del actor de una forma no física (marca su concepción del personaje al actor y éste gobierna su cuerpo en el momento de la acción, podríamos decir, como manipulador delegado del director, mejor dicho como co-manipulador ya que no deja de introducir su aportación, tanto consciente como inconsciente, lo que entraría dentro de su carácter como actor) y en tiempo diferido (las indicaciones se producen antes de que se ejecute la acción). Hasta aquí la dinámica convencional, pero cuando hemos realizado una

captura de movimiento la materia expresiva del actor pasa exclusivamente a manos de otros componentes del proceso, director y animadores que la manipulan directamente. El director podrá hacer con total libertad lo que hasta ahora sólo realizaba a través del actor: desde cambiar el movimiento corporal hasta corregir el más mínimo detalle de la expresión de un rostro, una ceja más arqueada o la dirección de los ojos.

Pero se introduce un nuevo factor hasta ahora inexistente: la aportación del *software*. Antes mencionábamos cómo el animador ajusta posiciones de los miembros de una figura en los *keyframes*. Ello es debido a que gracias a la capacidad de cálculo inherente a la programación informática no es necesario realizar todos los pasos que eran necesarios en el *stop motion* o en los dibujos animados. Para conseguir el movimiento de un brazo que se dobla normalmente, por ejemplo, basta con que el animador marque la posición inicial y la final. El ordenador creará las posiciones intermedias, lo que en los dibujos animados se llama intercalados. ¿Quién dirige entonces a la figura en estos fotogramas? El programa de animación. Podríamos decir, afinando un poco más, que en este proceso de superposición de técnicas y cambios de papeles de cada uno de los participantes, hay que sumar uno más, el programador, como persona física que ha ideado una determinada respuesta, pauta, de movimiento entre las animaciones. Según el tipo de *software*, la curva de interpolación que marca cómo serán esos movimientos a cargo del ordenador, puede adquirir varias formas: lineal o con determinados tipos de inercia, de tal forma que, siguiendo con el ejemplo del brazo, el comienzo del movimiento puede tener un arranque a velocidad mayor, variar en su etapa media y decelerarse a medida que se acerca al final, o estas transiciones pueden ser más bruscas. La curva puede editarse a gusto del animador, pero siempre existirá una intervención previa del *software*. Por lo tanto el personaje de imagen sintética que aparece finalmente en pantalla, puede ser, el fruto de una fina y sutil coparticipación de un actor, el director, un grupo de diseñadores y animadores y un programador de *software*, siendo muy difícil delimitar donde empiezan y acaban los terrenos de cada uno. Esta mixtura es un ejemplo más de esos tres niveles que señala Lev Manovich como características de la cultura visual de nuestros días: «the -visual culture of a computer age is cinematographic in its appearance, digital on the level of its material, and computational (i.e., software driven) in its logic.». El personaje sintético mantiene una apariencia visual plenamente cinematográfica, su materia es infinitamente dúctil y manipulable al ser ya digital y en medio de ello se entrelaza la lógica de la programación informática. (Manovich, 2001: 158).

LOS CIBERTÍTERES

Si la tecnología digital es la responsable de esta hibridación en sistemas de producción y formatos no interactivos, el escenario se enriquece y complica aún más cuando trasladamos estas tecnologías a medios, como es el caso del videojuego, donde es posible que el usuario controle en tiempo real a un personaje donde buena parte de los movimientos han sido generados por animación y captura de movimientos. En estos casos se produce de nuevo una alteración de los elementos que componen la interpretación, que aquí podríamos llamar la acción final del personaje, privilegiando el control por parte del usuario, haciendo que se vuelva prácticamente un manipulador de marionetas virtual.

Es frecuente que para conseguir gran realismo en los movimientos de personajes virtuales de un videojuego se utilicen sesiones de captura de movimientos, bien con actores anónimos o

como sucede en aquellos que se basan en largometrajes, con los actores protagonistas del filme. El proceso se mantiene similar al cinematográfico que ya hemos expuesto. La diferencia reside en el resultado final. El personaje en 3D que aparece en el videojuego tiene una faceta que no poseía el anterior, permite que el usuario lo pueda gobernar dentro de unos límites marcados por el juego. Las tecnologías interactivas vuelven a dar una vuelta de tuerca sobre el largo proceso de manipulación digital que se inicia con la captura de movimiento del actor, la incorporación de los datos a un personaje en tres dimensiones y la animación suplementaria que se le incorpore, ya que permiten poner en contacto esa materia expresiva que vimos se desgajaba inicialmente del actor, con un nuevo participante del proceso, el usuario. Mediante los controles del *interface* del juego nos convertimos en modernos marionetistas y/o actores que controlan una materia que es el trasunto actual de la dualidad entre actor y materia expresiva que nacía del concepto de la máscara.

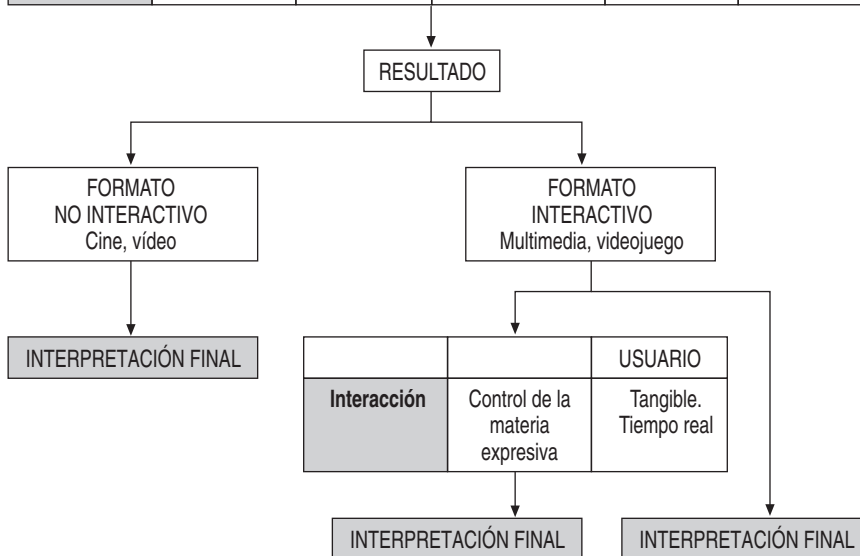
Son ya varias las reflexiones que se han realizado sobre personajes y nuevas tecnologías desde el ámbito del teatro y los estudios sobre el arte de las marionetas. Especialmente Steve Tillis y Stephen Kaplin, observan cómo la gráfica por ordenador y los nuevos sistemas de control electrónico ofrecen un nuevo género de personajes y posibilidades de manipulación, que les hacen cuestionar lo que hasta el momento se entendía por marioneta, donde predominaba preferentemente un concepto artesanal, en el que determinados materiales nobles y tradicionales (telas, metales, maderas y pinturas) parecen no casar bien con el mundo digital. Ellos incorporan los criterios de tangibilidad y tiempo para crear una nueva taxonomía del universo de los títeres que se abra a las nuevas tecnologías. La tangibilidad se aplica a la posibilidad de estar o no en contacto físico con la marioneta. Los utensilios como varillas o hilos permiten el contacto directo con el muñeco. Tecnologías como la utilización de un sistema de control remoto nos colocaría en el lado opuesto de tangibilidad. El tiempo marca un tipo de control u otro. Tiempo real se da en el caso que el manipulador ejecuta las órdenes y el muñeco las reproduce al unísono. Sin embargo una manipulación en tiempo diferido es aquella en la que el manipulador es capaz de registrar sus órdenes en una memoria latente que gobierna al títere en otro instante. Este proceso es el que básicamente estaba ya concebido en las figuras autómatas del siglo XVIII y XIX que eran capaces de reproducir una secuencia de movimientos previamente codificada en un cilindro similar al de las cajas de músicas.

Recapitemos lo expuesto hasta ahora en un esquema final. En el momento del rodaje y captura de movimientos, el actor controla la materia expresiva en tiempo real y en contacto físico directo. El director puede intervenir como manipulador diferido y sin contacto directo. Una vez que la captura se ha producido en la etapa de animación desaparece la figura del actor y por el contrario director y/o animadores tienen un contacto directo en tiempo real sobre el material aportado por el actor. El resultado final de este trabajo puede estar disponible para un formato no interactivo, cine o video o bien para un formato interactivo dentro de la programación de un multimedia o un videojuego. En este último caso se introduce un nuevo factor más, el usuario, que controla en tiempo real y de forma tangible a través del *interface*, un personaje. Hemos incluido además otra línea ya que hay algunos personajes que no tienen la posibilidad de ser controlados por el usuario y aún apareciendo en un formato interactivo poseen las mismas características de los no interactivos. En este caso el control de estos personajes se produce en tiempo diferido ya que se ejerció en su momento por parte de programadores y animadores.

Creemos, para finalizar, que los cambios que introduce la universalización de la tecnología digital obligan a una reformulación de conceptos que creíamos tener claramente definidos. La evidencia de la separación entre materia expresiva y actor y sus posibilidades de manipulación, que la técnica de la captura de movimientos ha puesto de relieve, nos ha llevado a acudir a nuevos criterios que nos permitan responder a las preguntas que han sobrevolado el trayecto de este texto: ¿Cuál es la aportación específica del actor? ¿Quién es el responsable en cada momento de la interpretación final? Un nuevo escenario de tecnologías e interrelaciones entre los elementos debe demandar un nuevo modelo que lo clarifique. Hemos acudido en este caso a los criterios de *manipulación*, *tangibilidad* y *tiempo* que aportan las nuevas visiones del mundo de las marionetas porque creemos que son herramientas útiles a la hora de entender un proceso en el que la tecnología permite, por un lado, una objetualización mayor de lo que hasta ahora no escapaba del cuerpo del actor y por otro, potenciar las posibilidades de control y manipulación, en diversos estadios del proceso de la interpretación, convirtiendo a directores, animadores y usuarios de medios interactivos cada vez más en marionetistas virtuales y a los actores en *cibertiteres*.

NUEVAS TECNOLOGÍAS E INTERPRETACIÓN

		ACTOR	DIRECTOR	ANIMADOR	SOFTWARE
Rodaje / captura de movimientos	Control de la materia expresiva	Tangible. Tiempo real	Intangible. Tiempo diferido	Inexistente	Inexistente
Animación	Control de la materia expresiva	Inexistente	Tangible/intangible. Tiempo real/diferido	Tangible. Tiempo real	Tangible. Tiempo real



Bibliografía

- DARLEY, A. (2002): *Cultura Visual Digital*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S. A.
- DESOWITZ, B. (2004): «Crear a Gollum, tras las cámaras en Las Dos Torres», *Todo 3D*, 29, 16-21.
- DYER, R. (2001): *Las estrellas cinematográficas : historia, ideología, estética*, Barcelona, Paidós.
- HAGEN, U. (2002): *Un reto para el actor*, Barcelona, Alba.
- KAPLIN, A. (1999): «Puppet Tree: A Model for the Field of Puppet Theatre», *The Drama Review*, 43.3, 28-35.
- MANOVICH L. (2001): *The language of new media*, London, The MIT Press.
- MIRALLES, A. (2001): *La dirección de actores en cine*, Madrid, Cátedra.
- PROSCHAN, F. (1983): «The Semiotic Study of Puppets, Masks and Performing Objects», *Semiotica*, 47.
- RAMSHAW, M. (2004) «15 años de actores CG», *Todo 3D*, 30, 16-23.
- SERKIS, A. i G. Russell (2003): *Gollum, como creamos la magia de la película*, Barcelona, Ediciones Mino-tauro.
- STANISLAVSKI, K. (1988): *El trabajo del actor sobre su papel*, Buenos Aires, Quetzal.
- TILLIS, S. (1999): «The Art of Puppetry in the Age of Media Production», *The Drama Review*, 43.3, 182-195.

Notas

- ¹ Actores que tradicionalmente han permanecido lejos del mundo de los efectos visuales, empiezan a someterse al dictado de la digitalización de su imagen. Así ha sucedido con Michael Caine en el videojuego *Batman Begins* (Electronic Arts, 2005), adaptación del filme homónimo de Christopher Nolan. Igualmente actores de la talla de Robert Duvall, James Caan y Marlon Brando acogieron sin reparos las nuevas tecnologías cuando aceptaron verse como dobles digitales para la adaptación también a videojuego del clásico filme *El padrino* (Francis Ford Coppola, 1972), que sin embargo no ha sido del agrado de su director, ya que ve pervertido el sentido del filme y de la interpretación de los actores al pasar al medio interactivo.
- ² Los ejemplos de estas posibilidades serían innumerables. Baste citar algunos de los más conocidos. En el filme *The Polar Express* (Robert Zemeckis, 2004) el actor Tom Hanks fue sometido a largas sesiones de captura de movimiento para crear un doble sintético similar a él, que encarnaba el personaje protagonista, manteniendo su aspecto reconocible combinado con la peculiar estética de la imagen en 3D. En *Una serie de catastróficas desdichas de Lemony Snicket* (Brad Silberling, 2004) el personaje de Sunny, una niña de dos años, fu reencarnado en 3D para poder protagonizar acciones imposibles, como permanecer colgada de una mesa mordiendo el borde. La imagen sintética ha permitido igualmente llevar hasta límites insospechados la labor que antes debían realizar los maquilladores. Citemos como ejemplo el caso del filme *The mummy* (Stephen Sommers, 1999) donde al actor Arnold Volsoo se le superpone una imagen sintética de una parte del rostro y la cabeza que se empieza a descomponer para convertirse en una momia, mostrando con todo detalle músculos y huesos.

El acontecimiento Peter Jackson: mucho más que un fenómeno de merchandising

Jorge Latorre Izquierdo
Universidad de Navarra

DE LA ICONOLOGÍA DE ABY WARBURG AL CINE

La aplicación de los estudios iconológicos de la Escuela de Warburg al cine se remonta a unas fechas muy tempranas: ya en el año 1934, cuando todavía muy pocos estudiosos del arte aceptaban que el cine pudiera ser considerado “serio”, Edwin Panofsky (amigo y colaborador de Gombrich en el Warbour Institut de Londres) comenzó la escritura de *On movies*, que con el tiempo culminaría en su famoso artículo *Style and Medium in the Motion Pictures*, una de las introducciones más significativas a la estética del arte cinematográfico que se han escrito. Afirma Thomas Y. Levin que la primera exposición de este ensayo en el Metropolitan de New York, en 1936, constituye un hecho sin precedentes, ya que el cine no comenzó a considerarse artístico en Los Estados Unidos hasta comienzos de los 40, cuando se establecen las asignaturas de “History, Aesthetic and Technique of the Motion Pictures” en la Columbia University. De hecho, un artículo del *New York Herald Tribune*, de noviembre de 1936, con el título “Films Are Treated as Real Art by Lecturer at Metropolitan”, manifiesta elocuentemente la perplejidad que produjo en la opinión pública el que un profesor de Historia del Arte hablara sobre cine –las “movies”, término popular típicamente americano que Panofsky hace suyo– en un lugar artístico de prestigio internacional¹.

Panofsky era muy consciente de las novedades plásticas que introducía en la historia de la imagen este nuevo lenguaje de expresión; de hecho, sus ideas pudieron influir mucho en el famoso artículo “El arte en la era de la reproducción mecánica”, de Walter Benjamín². Entre otras cosas, ambos autores coinciden en que el cine posibilita un lenguaje de masas en el que el espectador

se siente especialmente implicado. Cuanto más aumenta la importancia social del lenguaje, tanto más se asocian en el público la función crítica y la fruitiva. Las reacciones masivas hacen que se controlen simultáneamente los movimientos anímicos de cada uno, que se sumergen en la experiencia total del público. Por esta causa, Benjamín no duda en afirmar que “la reproducibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte. De retrógrada frente a un Picasso, por ejemplo, se transforma en progresiva cara a un Chaplin”³. Partiendo de unas categorías historiográficas muy diferentes, pero también respetuosas con el gran público, Panofsky llega a una conclusión muy parecida:

Nos guste o no, son las películas las que moldean, más que cualquier otra fuerza, las opiniones, el gusto, el lenguaje, la ropa, el comportamiento y hasta la apariencia física de un público que abarca más del 60% de la población del planeta. Si todos los poetas líricos, compositores, pintores y escultores serios fuesen obligados por ley a detener sus actividades, una fracción relativamente pequeña del público lo lamentaría de verdad. Si lo mismo aconteciera con las películas las consecuencias sociales serían catastróficas (Lavin, 2000: 114- 115).

Tanto Benjamin como Panofsky están de acuerdo en afirmar que en el cine el intermediario técnico es esencial, hasta el punto de configurar una nueva forma de creación artística. Los títulos de sus respectivos ensayos recogen este aspecto de novedad técnica, reproducible para el primero, y dinámica para Panofsky, que resta importancia al elemento reproducible (que también se daba en el grabado). Afirma que la esencia del medio cinematográfico es esencialmente temporal, hasta el punto de que no puede separarse espacio y movimiento: es la “dinamización del espacio” y la “espacialización del tiempo”, en un *continuum* que obedece esencialmente al factor tecnológico del cine, que aporta movimiento a un registro fotográfico del mundo real, más o menos recreado. Así, citando constantemente ejemplos ilustrativos de películas y actores de la temprana historia del cine, y estableciendo comparaciones con la evolución de otros lenguajes a lo largo de la historia del arte, Panofsky describe “el espectáculo fascinante de un nuevo medio artístico que de modo gradual llega a ser consciente de sus legítimas, es decir, exclusivas, posibilidades y limitaciones” (Lavin, 2000: 135).

El carácter popular del medio (en un trabajo de equipo que compara con el de la construcción de una catedral gótica en el pasado), la vinculación estrecha del cine con la sociedad, convierten a este lenguaje, junto con la arquitectura y otras artes industriales modernas, en el único arte visual completamente vivo. Según Panofsky, las películas han restablecido el contacto dinámico entre la producción artística y el consumo o disfrute de la población, que en otros campos de la actividad artística se había debilitado rápidamente, o interrumpido por entero (en clara alusión a las Vanguardias históricas, reducidas entonces –y hoy en día– a círculos minoritarios de iniciados). Es muy interesante la explicación que Panofsky da este fenómeno, al hablar del aspecto comercial, que suele estar presente en el arte de todos los tiempos, y que si no lo está es una excepción

bastante reciente y no siempre feliz: Si es cierto que el arte comercial está siempre en peligro de acabar como una prostituta, no es menos cierto que el arte no comercial está siempre en peligro de acabar como una vieja doncella. (...) Es la exigencia de comunicabilidad la que hace al arte comercial más vital que el no comercial, y por tanto, potencialmente mucho más efectivo tanto para lo mejor como para lo peor. El productor comercial puede a la vez educar y corromper al gran público, y puede permitir a este público –o más bien a la idea que se hace de él– que se corrompa o eduque a sí mismo (Lavin, 2000: 144- 145).

Aunque con frecuencia sea un mal arte –pero esto se aplica también a la mayoría de las producciones de otros lenguajes artísticos– el cine sería entonces la gran aportación del siglo XX a la historia de los artistas, y no tanto el arte que se exhibe en los museos. Este es el contexto en el que hemos de interpretar la teoría artística de Gombrich, que aunque no se ocupa directamente del cine sí lo hace del cómic o la fotografía, y no duda en afirmar que “fue un instante funesto” en la historia del arte, este de fin de siglo XIX y sus prolongaciones en la Vanguardia (con antecedentes en el Helenismo y el Manierismo), en que “la atención de la gente llegó a concentrarse tanto en el modo de convertir los artistas, la pintura y la escultura en artes que olvidó encargarles una tarea más concreta”⁴. Funesto porque impide un adecuado desarrollo de las tradiciones artísticas, integradas en el conjunto de la sociedad, lo que aboca inevitablemente a una atomización de los artistas, con el consiguiente empobrecimiento de sus aportaciones a la historia del arte.

No hay en esta afirmación un desprecio del arte de las vanguardias; Gombrich defiende que de estos periodos de “crisis” surge siempre un lenguaje renovado, que abre camino a nuevas metas y tradiciones. Quizás por eso, como ya intuyó Benjamín, la gran novedad de nuestro tiempo sea el desarrollo de los lenguajes de reproducción de masas, y sus nuevas posibilidades artísticas.

Como en el método iconológico de Panofsky, Gombrich parte del estudio de los artistas en su contexto (es proverbial la frase “no hay arte, sólo artistas” con la que comienza su *Historia del Arte*) porque opina que lo más interesante no es tanto cada obra de arte aislada sino el mostrar el progreso de los artistas, las aportaciones de los individuos históricos a la empresa artística común que atraviesa la humanidad. La historia y, en concreto, la historia del arte consiste según Gombrich en descubrir una serie de metas o ideales de perfección que se dan en cada época, sobre lo que no es fácil hablar, puesto que implica recurrir a varios niveles de análisis. Por un lado, suele haber una competición entre artistas que introduce conceptos como el de maestría o habilidad. Junto con la crítica social a la que se ven sometidos los artistas, la competencia entre ellos es uno de los motores que explican el progreso del arte en sus épocas de mayor desarrollo. La noción de perfeccionamiento de las tradiciones artísticas fue un descubrimiento historiográfico temprano de Aristóteles en el análisis de la tragedia (estudió este género con mentalidad de biólogo, según un crecimiento orgánico que incluye fases de madurez y decadencia antes de su muerte), que fue adoptado por los tratadistas retóricos clásicos y medievales y trasvasado después –desde Vasari– a los primeros teóricos de las artes. Los ilustrados hacen de ese progreso algo extensible al infinito –influidos por la ciencia y la tecnología–, rompiendo así con la noción orgánica de Aristóteles. Con el tiempo (desde el Romanticismo hasta la Vanguardia, nombre tomado de la jerga militar que hereda estos planteamientos “progresistas”), la visión ilustrada acabó imponiéndose también entre los mismos artistas⁵.

Se puede argumentar que esta noción de maestría se ha perdido en el siglo XX, pero sólo ha ocurrido así en las artes plásticas tradicionales (defensoras de un individualismo a ultranza y del primitivismo, tanto en la forma como en la actitud de fondo), pero continúa en la gran industria cinematográfica. De hecho, la derivación de las artes tradicionales hacia el primitivismo ha tenido mucho que ver con la competencia que han ejercido el cine y la fotografía, al ocupar el rol tradicional representado antes por las artes figurativas (las *grandes machines* del XIX son como pantallas de cine, y también los grandes temas históricos, alegóricos o religiosos, resumen los intereses mayoritarios de las superproducciones de Hollywood).

JUNTOS EN EL PRIMITIVISMO

A los historiadores de Viena como Gombrich o Panofsky les interesaban especialmente las épocas descuidadas por la historiografía tradicional, y concretamente los llamados "primitivos": italianos, flamencos, etc. que, con el tiempo, se extenderían también a las culturas y pueblos considerados antes inmaduros artísticamente; o al estudio de la expresión instintiva de los niños⁶. De la mano de Kriss, discípulo directo de Freud, Gombrich se interesa muy pronto por la psicología infantil y la representación conceptual de los niños (pictogramas, ideogramas; que carecen de figuración visual). Se explica que sus primeros estudios fueran sobre la caricatura, y que se interesara también por temas como el comic y los dibujos animados. Según el psicoanálisis, el arte de hacer imágenes manifiesta un poder de fantasía y de regresión a la magia del origen ("todos llevamos un egipcio dentro" afirma Gombrich en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*) o a las mismas raíces de la forma artística en la psicología humana. Estamos biológicamente preparados para ver ojos y boca; y así funcionan las máscaras primitivas, haciendo una síntesis expresiva y comunicativa básicamente eficaz. Es la *trigger theory* (teoría del disparador), que habla de la capacidad para ver y generar formas de modo automático, lo que remite a un fundamento psicológico universal, aunque cada uno lo experimente individualmente. La caricatura y los dibujos animados explotan esta experiencia universal hasta alcanzar la fantasía más inverosímil (que funciona gracias a la plasticidad de la mente humana: nos parece tan natural un picaporte hablando en dibujos de Wall Disney; o que tomen vida las escobas de Micky Mouse en *Fantasia*, aunque no tengas ojos porque son como esclavos testarudos que se rebelan); son miles de convenciones complejas que puede captar –¿culturalmente o por instinto?, seguramente ambas cosas dice Gombrich–, un niño de seis años (Lorda, 1991: 190). Por eso su obra teórica maestra, y lo que ahora nos interesa aplicar para el cine de Peter Jackson, es *Arte e ilusión* (Gombrich, 1998).

La palabra ilusión no se utiliza con un sentido negativo, como engaño, sino que se refiere a algo ilusionante, que maravilla por su verosimilitud o virtualidad (maravilla viene de *mirare*: quedar suspenso; ilusión de *illudere*, jugar). Es necesario que exista cierta consciencia del engaño para que esta ilusión se produzca, al menos a posteriori. Gracias al estudio de la retórica clásica (en relación con los efectos en la audiencia: conmover el espíritu y mover a la acción) y de la historia de las artes heredera de Vasari, Gombrich demuestra que el modo de producir estas formas ilusionantes ha sido muy distinto en la historia, y no necesariamente debe asociarse con los recursos figurativos, de verosimilitud visual⁷. De hecho, en el arte toda ganancia en un elemento expresivo implica una pérdida en otro aspecto: "si la verosimilitud crece la expresión sufre", y viceversa. Gombrich argumenta en este sentido que el caballo de juguete no es más querido por el niño por ser fiel al natural. De hecho, este juguete no es para el niño una representación del caballo y ni siquiera un símbolo, sino la sustitución del animal. Lo importante no es la forma, sino la función; que el caballo sea cabalgado (se haga realidad en la fantasía infantil). Y esto no supone necesariamente mezclar imagen y realidad sino mantener un cierto distanciamiento; un distanciamiento lúdico (voluntaria suspensión de la incredulidad) que no es muy diferente de lo que hacemos cada uno al ver una película de aventuras. Entra en escena una interesante noción del arte como juego, tal como ha sido estudiada por el historiador del arte Johan Huizinga:

El niño juega con una seriedad perfecta y, podemos decirlo con pleno derecho, santa. Pero juega y sabe que juega. El deportista juega también con apasionada seriedad, entregado totalmente y con el coraje del entusiasmo. Pero juega y sabe que juega. El actor se entrega a su representación, al papel que desempeña o juega. Sin embargo juega y sabe que juega. El violinista siente una emoción sagra-

da, vive un mundo más allá y por encima del habitual y, sin embargo, sabe que está ejecutando o, como se dice en muchos idiomas, jugando. El carácter lúdico puede ser propio de la acción más sublime (Huizinga, 2000: 33-34).

Para Gombrich la interpretación más útil de la cultura como juego es la noción de *pretending*, simulación, hacerse pasar por, o actuar como si, y esta actitud está ligada a funciones biológicas y psíquicas básicas. Su anclaje está en la vida emocional, en la necesidad de encontrar escape a nuestras emociones: “Aprender a jugar es aprender que tales escapes pueden producirse sin afectar a la seguridad de la propia vida” (en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, 1998: 12). En el juego se mantiene la “suspensión voluntaria de la incredulidad”, es decir –en términos psicoanalíticos– “la regresión al servicio del ego”, pero tal suspensión o regresión se realiza en común, mediante un *social compact* que excluye al aguafiestas, cuya incredulidad explícita podría “romper la ilusión”. Para Gombrich, el aguafiestas no sólo muestra la fragilidad propia de toda convención, sino que además revela la existencia misma del juego: testimonia la enorme cantidad de cosas que se dan por descontadas de modo inconsciente en todo elemento cultural (Lorda, 1991: 117).

Para explicar cómo acontece esta “wissfull suspension of disbelieve” propia de la ilusión artística en todo un grupo o una generación, Gombrich recurre a la lógica de las situaciones que estudia Popper con su teoría sobre el *Mundo 3*, o de los productos culturales (distinto del *Mundo 1* de la realidad y del *Mundo 2* de la subjetividad). Las ideas previas del *Mundo 3* (que posibilita una cierta universalidad para la ciencia) explican la autonomía de la obra en su contexto con respecto a los problemas subjetivos del artista. Son también la clave de la *inintencionalidad* del arte (surge con la ayuda del artista, pero con elementos imprevistos que éste encuentra en la acción); de su *historicidad emergencia* (problemas de artista que son transmitidos en el tiempo, superados y sustituidos por otros retos que van surgiendo) y, por último, explican la *autotrascendencia* del proceso mismo de creación artística (perfeccionamiento mutuo de esas tradiciones y de los artistas que las reciben y completan).

Esta metodología se basa en un proceso hipotético, en constante revisión. De hecho, el *Mundo 3* de Popper también tiene una historia, la del descubrimiento-encuentro (y no invención: uno se topa con ellas, con su estructura lógica preexistente) de nuestras *ideas previas* o teorías artísticas, que son también autónomas, inintencionales, histórico-emergentes y autotrascendentes (se prolongan en el tiempo, perfeccionándose gracias a los nuevos aportes y revisiones de la tradición)⁸. Con todos estos ingredientes, la visión de la teoría artística que Gombrich nos ofrece es más cultural que historicista, aunque se apoye siempre en fórmulas positivistas de investigación, que explican su proverbial prudencia y rechazo de juicios categóricos universales: la tradición del empirismo inglés corta las alas al idealismo de la escuela de Viena, para configurar la metodología interdisciplinar de “sentido común”, que sirve perfectamente para estudiar el cine.

¿JACKSON ARTISTA?

Si partimos de la base de que, como estudia Panofsky, el cine es el arte por excelencia en nuestro tiempo, por reservarse el espacio de creatividad y de influencia social más vivo, Peter Jackson podría ser uno de los grandes talentos del momento, por haber llevado a cabo una de las obras maestras del cine a comienzo del nuevo milenio, como es la trilogía de *El señor de los anillos*. Y no sólo por el éxito de audiencia sino también por la calidad de la experiencia que la obra

provoca en la mayoría de sus aficionados. Al menos esto es lo que se desprende de un estudio sobre la audiencia de *El Retorno del Rey*, impulsado por la Universidad de Gales y la Universidad de Nueva Zelanda, en el que participan 20 países de todo el mundo y que lleva por título *The launch and reception of the The Lord of the Rings III: the role of film fantasy (El lanzamiento y recepción de El Señor de los Anillos III: el papel del cine de fantasía)*⁹.

En las encuestas se buscaba tanto valorar las expectativas creadas en los espectadores con el material publicado y emitido sobre la película durante el mes previo al estreno de *El Retorno del Rey*, como del resultado de la película en relación con las expectativas creadas por el *merchandising*. También se analizaban las preferencias personales de cada espectador, con una serie de preguntas cerradas (completadas con entrevistas más abiertas para que los encuestados pudieran expresarse con mayor precisión). Las posturas eran muy variadas, pero casi todas coincidían, principalmente, en un fuerte grado de emotividad que va más allá del concepto de evasión con el que se etiqueta al cine comercial, y en el que suele incluirse a Jackson. Esto es, la mayoría de los espectadores se mueven en sus respuestas en el terreno de la respuesta personal a unos valores que se interiorizan de acuerdo al modo de ser individual, y que se experimentan como enriquecimiento¹⁰.

De este estudio sobre el terreno se desprende que el éxito de *El señor de los anillos* no depende sólo de una coyuntura social y económica favorable, y ni siquiera de haber sabido aprovechar esa coyuntura, sino de que la película produce en el espectador una verdadera experiencia estética, tal como Ricoeur aplica este concepto en el cine¹¹. La película contaba con el precedente de la obra de Tolkien, pero esto no dice gran cosa al respecto, pues suele ser habitual en el cine contar con fuentes de inspiración literarias. Quizás es el momento de reconocer que Jackson es uno de los grandes artistas de nuestro tiempo, y su trilogía tolkiniana es tan sólo la cima, hasta el momento más alta, de una trayectoria que estaba pasando desapercibida, pero puede dar todavía muchos frutos.

Nacido en Pukera Bay, North Island (Nueva Zelanda) en 1961, Peter Jackson demostró muy pronto su vocación de cineasta realizando cortometrajes caseros con una cámara de super-8. Gran entusiasta del cine fantástico, se sintió inspirado por los clásicos de este género como *King Kong* (1933), al que llevará de nuevo a las pantallas, y otras películas de Ray Harryhausen. Fracasó en su intento de entrar en la industria cinematográfica local, con dieciséis años, pero demostró ya entonces su gran ambición lanzándose a filmar por su cuenta películas de terror con una cámara de 16 mm. Tenemos aquí un primer elemento de "primitivismo" propio del autodidacta. Su formación Naïf le saca de los circuitos al uso en la industria cinematográfica actual, y le pone en condiciones de renovarlos desde la distancia que otorga el mirar desde fuera.

Su primer largometraje, una breve comedia de ciencia-ficción titulada *Mal gusto (Bad Taste)*, 1987), enteramente financiado por él y filmado los fines de semana, se convirtió con los años en un film de culto. Vendrían después otras películas mitad *gore* mitad humor negro como *Meet the Feebles* (1989), *Braindead* (1992), *Heavenly Creatures* (1994) y *The Frighteners* (1996), a las que él no da más importancia que lo que supusieron como investigación de nuevas e inéditas posibilidades de expresión fílmica, con temas y códigos inverosímiles que permitían dar alas enormes a su imaginación creadora¹². Estas primeras experiencias cinematográficas le sirvieron también para recrear artesanalmente efectos especiales verdaderamente novedosos, que luego aplicaría en sus obras maestras; pero sobre todo, manifiestan cuál es su visión del cine como un medio plástico con autonomía de la realidad, aunque siempre cuente con ella, y acabe volviendo a ella.

Mucho más interesante como proyecto de madurez, es *Forgotten Silver* (La verdadera historia del cine, 1995), realizado con Costa Botas para la TV neozelandesa. Esta película es un falso documental que no pretende engañar sino ilusionar, aunque para ello deba mantener el suspense de su falsedad hasta el final. De lo contrario, el género no funcionaría¹³. Se plantea como un recorrido-homenaje por la historia del cine, como un "documental" sobre investigación y restauración de películas antiguas en busca de las huellas de un desconocido director neocelandés, Collin MacEnzie, que lo había hecho todo (cine sonoro, en color, largometrajes históricos, etc.) mucho mejor y antes que nadie en Europa y América. El guión es impecable; mantiene la verosimilitud histórica, sin dejar de dialogar irónicamente con el interlocutor más iniciado, al que se lanzan constantes guiños relacionados con la historia del cine y todos los tópicos del siglo XX, en los que MacEnzie fue protagonista más o menos casual. La narrativa es rápida, y provoca un suspense que no suele ser frecuente en los documentales al uso (por lo que consiguió los mayores índices de audiencia que este género puede llegar a tener en tv). La aparición de actores y otros famosos entrevistados, hizo que en la prensa de Nueva Zelanda se propusiera construir una estatua al redescubierto pionero del cine nacional (sólo se reveló públicamente el "fraude" unos días después de su emisión televisiva).

Por supuesto, el documental no buscaba siquiera el darse a conocer mediante el escándalo (no trascendió mucho más de su pequeño país); sino jugar con los géneros, hacer una obra de arte diferente. Pero toda obra de arte suele ir acompañada de un aura semejante, que no deja a nadie indiferente. Es inevitable no pensar en los escándalos artísticos de un Manet con sus composiciones de 1863-1865 (*El almuerzo sobre la hierba* o *La Olimpia*), inspiradas en las alegorías de los grandes maestros del pasado, pero expuestas en clave documental, con la consiguiente confusión de los asistentes al Salón de Rechazados. Por eso opino que, aunque no se hizo en Nueva York o Los Ángeles, este fantástico trabajo demuestra que Peter Jackson era ya un genio en potencia y no solamente un director que hacía *gore* (como suele decirse de él).

No es muy distinto el rodaje de *Forgotten Silver* del de *El señor de los Anillos*, aunque sean distintos los códigos de lectura en el espectador, y también sea distinta su finalidad (en el primer caso, invitar a la reflexión sobre la manipulación televisiva del género "documental", provocando el humor; en este último, recrear un mundo de fantasía épica que se hace histórico, verosímil). Ambas producciones se mueven según un similar planteamiento de dirección, producción y de edición para el gran público, y ambas buscan efectos ilusionistas en el espectador. Estamos también ante un similar trabajo en equipo de gran escala, que pone en juego no sólo cientos de extras con disfraces pseudo-históricos en falsos escenarios reconstruidos, sino a todos los ciudadanos e instituciones sociales del lugar en que se rueda. Un trabajo artístico equiparable, por tanto, con la construcción de las catedrales, en el que cada artesano pone su granito de arena, pero es el maestro de obra (un relaciones públicas tan animante como Jackson) quien se encarga de que todo ese proyecto descomunal llegue a buen puerto, y tenga sentido para el conjunto de los espectadores.

Según la óptica posmoderna actual podríamos decir que, aunque la historia cinematográfica de Nueva Zelanda es muy periférica, puede ahora competir con la mejor de las historias nacionales gracias a un genio como Jackson, capaz de, por la magia del cine, reinventarla, y ponerla como algo real ante nuestros ojos. Pero *Forgotten Silver* era además una profecía de lo que ocurriría con su oscarizada obra. Pues sirvió, entre otras cosas, para que los productores y colaboradores de la trilogía sobre *El señor de los anillos* confiaran en ese desconocido director (fue lo que

Jackson enviaba como carta de presentación), que podía llegar a ser tan genial. Y, para llegar hasta el final en su juego de reinvención artística, Jackson decidió cambiar la historia y darle vida al gran MacEnzie en su propia persona.

“Diario de la Tierra Media”, rezaba la cabecera del principal rotativo de Wellington, el 19 de diciembre de 2001, día del estreno mundial de la primera parte de *El señor de los anillos*. Durante más de dos años, ese pequeño país de Oceanía se había convertido en el plató natural de una de las mayores superproducciones de la historia del cine, cuyo reto no era otro que dar vida al mayor mundo fantástico y mitológico jamás imaginado. La clave era dar apariencia de realidad histórica a lo que era mera fantasía. “Si vosotros podéis dibujarlo –aseguraba Jackson a los ilustradores Alan Lee y John Howe– nosotros podremos recrearlo” (versión extendida de *La comunidad del anillo*).

La geografía de Nueva Zelanda, tan cercana a la idea de Inglaterra medieval que despierta Tolkien en sus lectores, junto con las miniaturas y magia digital de Weta Workshop, permitieron dar realidad a los paisajes históricos más variados, desde la bulliciosa Comarca, con los confortables agujeros-hobbit estilo Tudor, hasta los lugares de ensueño como Rivendel y Lothlorien, muy prerrafaelistas, pasando por la posada de Bree, propia de los relatos de R. L. Stevenson y los templos de piedra de Moria, de una magnificencia que recuerda a civilizaciones antiguas como Stonehenche. No hay límites para la recreación digital al servicio de la verosimilitud histórica (el gran defecto de la versión cinematográfica anterior, producida por Saul Zaentz, y dirigida por Ralph Bakshi en 1978): “Gracias a la llegada de los efectos visuales por ordenador, podemos mostrar las imágenes que exige la historia, con un lujo y una complejidad que hasta ahora habrían sido imposibles” (www.elsenordelosanillos.aurum.es). Son palabras de reconocimiento a los logros alcanzados por las decenas de artistas y técnicos que han intervenido en esta superproducción (desarrollando ex profeso programas como MASSIVE, que permiten crear ejércitos virtuales para las batallas más espectaculares nunca rodadas, y simular la vida de un personaje virtual como Golum, merecedor de un Oscar), pero también a las décadas de investigaciones desinteresadas en esta línea:

I think that George Lucas' 'Star Wars' films are fantastic. What he's done, which I admire, is he has taken all the money and profit from those films and poured it into developing digital sound and surround sound, which we are using today. He got ILM started and they developed all the computer technology we use (www.imdb.com).

Es toda una tradición de maestros artesanos la que culmina aquí, como lo hacía en Miguel Ángel la tradición pictórica del Renacimiento (según Vasari). Pero es además un mérito de Jackson el haber sabido recurrir a los últimos avances tecnológicos y promocionarlos para sus propios fines: no es la verosimilitud el fin último sino la función dramática; el provocar la ilusión en el espectador. Y ni siquiera son los efectos especiales lo más importante –aunque Jackson sabe también mucho de esto–, sino el trabajo de dirección. Richard Taylor recuerda con respecto al vestuario y maquillaje que “en los momentos más complejos de la producción, teníamos 150 personas trabajando en el taller de Weta Workshop, y otras 45 en el rodaje. Había gente nuestra en todas las unidades que rodaban en los cuatro decorados en miniatura y en cuatro o cinco exteriores diferentes. Todos los días vestíamos a quinientos actores, a doscientos de los cuales había que cubrirlos con prótesis de pies a cabeza”. Sin olvidar que había que cuidar al máximo el casting para cada una de las razas representadas (existían un compromiso tácito con la verosimilitud histórico-legendaria al libro de Tolkien), y que se rodaban tres películas al mismo tiempo, con una gran incertidumbre sobre el inmenso presupuesto invertido.

Jackson suele decir que fue como ir colocando los raíles del tren justo delante de la máquina en pleno avance. Pero su entusiasmo podía más que todas las dificultades y predicciones racionales. Y algo similar (aunque con más desahogo económico) está ocurriendo con la película *King Kong*, que será sin duda otro éxito de audiencia, a pesar de que Jackson no esté interesado en este tema como algo primario, sino en hacer lo que, como buen artista, cree conveniente hacer:

The most honest form of filmmaking is to make a film for yourself. The worst type is dictated by demographics or what is hip or what kids are into. Kong isn't driven by that. No way would a studio think this is the year that people want to see a big gorilla movie. I've come to realize that, as much as anything, I am making this for the 9-year-old Peter (www.imdb.com).

El que Jackson trabaje con presupuestos de 20 millones de dólares (el doble que invirtió en la trilogía, que produjo a su vez ganancias estimadas de 125 millones, lo que la sitúa entre las diez películas más taquilleras de la historia hasta el momento), no significa que no pueda ser artista. Significa que Peter Jackson es capaz de poner al alcance de inmensas mayorías un producto de enorme calidad, cumpliendo lo que ya anunció Panofsky en su famoso ensayo sobre cine:

Como demuestran un número de excelentes películas que resultaron ser un gran éxito de taquilla, el público no deja de aceptar buenos productos si los comprende. Que no sea así, se debe con mucha frecuencia no tanto al propio mercantilismo como al muy pobre discernimiento y, por paradójico que parezca, a la excesiva timidez con que éste se aplica. Hollywood cree que debe producir 'lo que el público quiere' mientras que el público aceptaría cualquier cosa que Hollywood produzca. Si Hollywood decidiera por sí mismo lo que quiere se quitaría ese problema de encima, incluso si decidiera 'alejarse del mal y hacer el bien'. Ya que, regresando a nuestro punto de partida, en la vida moderna las películas son lo que la mayoría de las otras formas de arte han dejado de ser, no un adorno sino una necesidad (Lavin, 2000: 145).

En cuanto a lo que se refiere a nosotros, los especialistas (ese tipo tan especial –un poco “agua-fiestas”– de público), puedo afirmar sin exageración que la edición coleccionista, con sus documentados reportajes sobre la realización y producción de la trilogía, es como un curso de doctorado de cultura de la imagen en el siglo XIX, sin dejar fuera ninguno de los resortes de la creatividad cinematográfica y de la industria cultural de nuestro tiempo. Muestra todos los secretos de elaboración de una obra gigante, todo un hito histórico-artístico, para ponerlos al servicio de las nuevas generaciones. Algo que sólo un artista “desinteresado” puede hacer; por amor al arte cinematográfico, y porque está convencido de que también el cine más popular puede incluir una actitud reflexiva, catártica, como ha sido siempre el buen arte de todos los tiempos. Quizás sea la idea vigente sobre el arte “moderno”, que tilda la opción por la fantasía como una evasión intrascendente, la que esté algo equivocada. Resumo con un párrafo de Gombrich en referencia a la visión dominante en el arte contemporáneo (al menos en los 70, cuando él lo escribe) en qué consiste esta idea:

Existe la idea de autoexpresión, que se remonta a la época romántica; y la profunda impresión causada por los descubrimientos de Freud, por los que se imputó una vinculación muy próxima entre el arte y los desórdenes mentales, mucho más de lo que el propio Freud habría aceptado. Combinadas con la creencia cada vez más extendida de que el arte es la expresión de su tiempo, estas convicciones podrían conducir a la conclusión de que el artista tiene no sólo el derecho, sino hasta el deber de abandonar todo autocontrol. Si los arranques resultantes no son bonitos de contemplar, es porque nuestra época no es bonita en absoluto. Lo importante es hacer frente a estas crudas realidades para así, al enfrentarlas, poder establecer la severidad de nuestra enfermedad. La idea opuesta, de que solamente el arte es capaz de proporcionarnos un atisbo de perfección en este mundo tan imperfecto, se suele descartar por escapista (La Historia del Arte contada por E. H. Gombrich, 1997: 611).

La última frase del párrafo esconde una cierta ironía, de estilo muy británico: Gombrich está insinuando que ha llegado ya el momento de evitar las dicotomías entre compromiso y evasión, progresismo y conservadurismo, elitismo y populismo, etc. porque nunca al artista le ha gustado que le condicionen demasiado en una sola dirección. Desde una historiografía que parta de este tipo de “prejuicios”, nunca el cine de Jackson puede ser considerado artístico. Pero no ocurre así desde una historiografía más “tradicional” como la aquí propuesta. ¿Podría ser el fenómeno Peter Jackson un signo de cambio no sólo de la realidad cultural y artística del cine actual sino también de la historiografía que se ocupa de su estudio? El tiempo lo demostrará.

Bibliografía

- BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la era de la reproducibilidad técnica”, *Discursos Interrumpidos*, 1976.
- CATALÀ, Josep María, “El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva”, *Archivos de la filmoteca*, n. 34, febrero 2000.
- CATALÁ, Joseph María, “Film-ensayo y vanguardia”, en TORREIRO, Casimiro, y CERDÁN, Josetxo (eds), *Documental y vanguardia*, Madrid, 2005.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, 1998.
- GOMBRICH, E. H. *La Historia del Arte contada por E. H. Gombrich*, Madrid, 1997.
- GOMBRICH, E. H. *Imágenes Simbólicas*, Madrid, 1983: 218.
- GOMBRICH, E. H. “Cuatro teorías sobre la expresión artística”, *Atlántida*, 9, III, 1992.
- GOMBRICH, E. H., *Meditaciones sobre un caballo de juguete (y otros ensayos sobre la teoría del arte)*, Madrid, 1998.
- GOMBRICH, E. H., *Temas de Nuestro Tiempo: propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte*, Madrid, 1997.
- GOMBRICH, E. H., *The preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*, London, 2002.
- LATORRE, Jorge, “Benjamin versus Panofsky. Una justificación europea del cine ‘americano’”, *Actas del VI Congreso Europeo*, 2002.
- LAVIN, Thomas Y. “Iconology at the Movies: Panofsky’s Film Theory”, *The Yale Journal of Criticism* 9.1, 1996.
- LORDA, Joaquín, *Gombrich: una teoría del arte*, Barcelona, 1991.
- PANOFSKY, Erwin, “El estilo y el medio en la imagen cinematográfica”, en LAVIN, I. *Erwin Panofsky. Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*, Barcelona, 2000.
- SÁNCHEZ ARANDA, José Javier, BONAUT IRIARTE, Joseba, GRANDÍO PÉREZ, María del Mar, “Cómo conocer al público que va al cine. El lanzamiento y recepción de El Retorno del Rey en España”, *Congreso de Historia y Cine*, Universidad Complutense, 2004 (actas en publicación).
- VV. AA., *Con P. Ricoeur. Indagaciones hermenéuticas*, Barcelona, 2000.
- VV.AA. *E. H. Gombrich, in memoriam*, Pamplona, 2003.
- VV. AA. *Historia de la ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, V. II, Madrid, 1999.

Notas

-
- ¹ Cf. LAVIN, Thomas Y. "Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory", *The Yale Journal of Criticism* 9.1, 1996: 27-55.
 - ² Benjamin escribió varias veces a Panofsky interesándose por la opinión del maestro historiador del arte acerca de sus trabajos, pero éste nunca le contestó según el investigador J. F. Yvars (conferencia impartida en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, con el título "La expresividad de lo insignificante. W. Benjamin y la historia del arte", durante el curso de verano "Revisar el siglo XX. Nuevos parámetros historiográficos para el estudio del arte contemporáneo", celebrado en Santander del 21 al 25 de agosto de 2000). Cf. también AA. VV. *Historia de la ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, V. II, Visor, Madrid, 1999 (segunda edición). No sabemos los motivos por los que Panofsky no se dignó a contestar a Benjamin, pero está claro que, a pesar de pertenecer a una misma tradición metodológica, que hunde sus raíces en Riegel, la visión de ambos difiere en puntos muy importantes, que tienen que ver con la aplicación de la dialéctica histórica por este último.
 - ³ BENJAMIN, Walter, "La obra de arte en la era de la reproducibilidad técnica", *Discursos Interrumpidos*, 1976: 37-40. Cf. LATORRE, Jorge, "Benjamin versus Panofsky. Una justificación europea del cine 'americano'", *Actas del VI Congreso Europeo*, 2002: 53-65.
 - ⁴ GOMBRICH, E. H. *La Historia del Arte contada por E. H. Gombrich*, 1997, Madrid: 602. En esta línea, Gombrich critica a Benedetto Croce por asentar su teoría en la radical insularidad de la obra de arte, sin función ninguna, sacándola de su contexto: "al insistir en divorciar retórica y arte, levantó un formidable obstáculo en el camino que lleva a comprender las artes del pasado, pues es el caso que precisamente la teoría antigua desconoce esta distinción". GOMBRICH, E. H. *Imágenes Simbólicas*, Madrid, 1983: 218.
 - ⁵ GOMBRICH, E. H. "Cuatro teorías sobre la expresión artística", *Atlántida*, 9, III, 1992: 4-22.
 - ⁶ El niño y el primitivo, piensa Gombrich, no debían andar muy lejos en su relación con las imágenes, sin que esto sea despreciativo de ninguno de ellos: Gombrich demuestra cómo el primitivismo dominante en el arte contemporáneo es un "avance" artístico, radicado en la noción de regreso al origen, opuesta a la noción de progreso dominante en el siglo XIX, que no sirve para dar cuenta de los fenómenos artísticos. Cf. GOMBRICH, E. H., *The preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*, London, 2002.
 - ⁷ Gombrich dice que no es la figuración lo que busca el arte, como no es la liebre de Dürero lo mejor de su producción. Por eso, tampoco el mérito de Zeuxis de engañar a los pájaros con sus frutas pintadas, tal como narra Plinio (*Historia Natural*, XXXV, 65) es creíble. Dos ojos y un pico pueden tener mejor efecto a la hora de provocar la ilusión que una fotografía de pájaro. Cf. GOMBRICH, E. H., *Meditaciones sobre un caballo de juguete (y otros ensayos sobre la teoría del arte)*, Madrid, 1998: 6.
 - ⁸ Cf. LORDA, Joaquín, Ediciones Internacionales Universitarias, Barcelona, 1991: 64 y ss. Esta noción de la historia del arte atiende, sin caer en el relativismo, al análisis actual de las "perspectivas de recepción". Cf. también LATORRE, Jorge, "El artista que no cesa. Bases para la objetividad del gusto en la Historia del Arte de E. H. Gombrich", en *E. H. Gombrich, in memoriam*, Pamplona: 2003, pp. 261-279.
 - ⁹ Un adelanto de este proyecto puede consultarse en SÁNCHEZ ARANDA, José Javier, BONAUT IRIARTE, Joseba, GRANDÍO PÉREZ, María del Mar, "Cómo conocer al público que va al cine. El lanzamiento y recepción de *El Retorno del Rey* en España", *Congreso de Historia y Cine*, Universidad Complutense, 2004 (actas en publicación).
 - ¹⁰ En un primer bloque se incidía en el hecho de si habían disfrutado de la película, cuáles eran las principales razones por las que habían ido a ver el largometraje o la fuente de información que creían había influido más en la creación de sus propias expectativas. En otro tipo de cuestiones, se buscaba profundizar en la interpretación que del filme hacían los espectadores. Para ello, les preguntamos por la expresión que mejor captaba la esencia de la historia del *El Señor de los Anillos*, cuál era su personaje favorito o dónde y cuándo situaban la Tierra Media, entre otros asuntos. También se incluyó una serie de

preguntas sociodemográficas para descubrir si aparecían diferencias en las respuestas por razón de la edad, sexo o posición socio-económica. "El estudio de la recepción de *El Retorno del Rey*, deja patente la dificultad para interpretar las actitudes de la audiencia sólo desde una perspectiva de clase o de orden social" (SÁNCHEZ ARANDA, José Javier, BONAUT IRIARTE, Joseba, GRANDÍO PÉREZ, María del Mar, 2004, conclusiones del estudio en publicación).

- ¹¹ "Si el arte no tuviera, a pesar de su inicial retirada, la capacidad de volver a irrumpir entre nosotros, en el seno de nuestro mundo, sería totalmente inocente; estaría condenado a la insignificancia y reducido a simple diversión, se limitaría a constituir un paréntesis en nuestras preocupaciones cotidianas". AA.VV., *Con P. Ricoeur. Indagaciones hermenéuticas*, Barcelona, 2000: 160.
- ¹² "I don't take stuff seriously. I saw 'Hellraiser 3' the other day at Cannes; it's OK, it's a good film, I didn't hate it or anything. I thought it was quite good, but it was all just so serious. Some guy walking round with pins sticking out of his face. I just can't sit there and think 'this is really scary.' If I made a 'Hellraiser' film, I'd like Pinhead to be whacked against a wall and have all the pins flattened into his face. I immediately start thinking of funny things and gags - that's just the way I am. I doubt I could ever control myself sufficiently to make a serious horror film". www.imdb.com.
- ¹³ Cfr. CATALÀ, Josep María, "El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva", *Archivos de la filmoteca*

Memoria histórica y documental. El “caso” Riefenstahl

Magda Sellés
Jaume Radigales
Universitat Ramon Llull, Barcelona

Nuestra comunicación se propone reflexionar sobre la relación entre la historia y el cine, en concreto sobre la utilización del documental como herramienta de conservación de la memoria histórica. Utilizamos el concepto “cine” en un sentido amplio, incluido en el término “audiovisual”. A pesar de centrarnos en el documental, creemos que ante cualquier tipo de cine nos podemos preguntar cómo reconstruye un film una realidad histórica determinada y qué realidad histórica reconstruye (Rosenstone, 1997: 46; Quintana, 2004: 10). En este sentido, pueden sernos útiles los conceptos desarrollados por la corriente histórica de las teorías del cine (Casetti, F., 2000: 319 y ss.), que consideramos más adecuada para analizar e interrogarnos sobre la historia, el cine y la memoria.

Por otra parte, nuestro trabajo también puede servir para plantearnos una aproximación a un tema como el de la memoria. ¿La memoria es colectiva o es personal? ¿Cómo y por qué interesa la memoria para los campos afines a las humanidades y las ciencias sociales? Por otra parte, ¿los grupos sociales construyen sus propias imágenes del pasado? ¿estas visiones se establecen mediante la comunicación? (Fentress y Wickham, 2003: 13 y ss.) En definitiva, la escritura de este documento nos ha servido para plantearnos más preguntas que respuestas, las cuales esperamos se irán resolviendo a lo largo de nuestra práctica docente e investigadora.

TEORÍAS SOCIO-HISTÓRICAS

Los diversos enfoques teóricos en las ciencias sociales consideran cualquier tipo de película como histórica. De este modo, no se distingue entre los llamados géneros de ficción y no ficción. Si aceptamos esta premisa, nuestro objeto de estudio (las producciones audiovisuales) podría considerarse como revelador de la vida de una sociedad, como demostró en su día Sigfried Krauer (1947 y 1960). A través de las decisiones estilísticas se refleja el estado de ánimo de las personas que lo han realizado y, como afirma David Bordwell, el cine nos muestra una forma de vivir y de pensar. Para Marc Ferro (1995), la imagen nos revela la realidad, ya que por medio de la cámara descubrimos los secretos, los lapsus, el anverso de una sociedad. Pierre Sorlin (1980), por su parte, sostiene que cada film representa una expresión de la ideología de la época. Y Robert A. Rosenstone (1997), focaliza su interés en observar cómo las películas nos pueden hacer reflexionar sobre nuestra relación con el pasado, más que en cómo lo reflejan, que es lo que considera que hacen Ferro y Sorlin. Aunque nosotros consideramos que tanto Ferro como Sorlin, al igual que Rosenstone, pretenden descubrir significados implícitos y sintomáticos (Bordwell, 1996), pensamos que conviene encontrar aspectos que el film no cuenta explícitamente, si sabemos interrogar adecuadamente al texto cinematográfico, implicándonos activamente en él (Caparrós, 1998: 7-16).

No dejamos Rosenstone, porque nos interesa observar cómo los films muestran el pasado. Al hacerlo, se convierten en una forma de construir y reconstruir la historia y, por ende, la memoria. Según el autor citado, algunos cineastas, al intentar "iluminar" la realidad de los olvidados, se convierten en "el equivalente cinematográfico de la nueva historia social" (Casanova, J., 2003). Así, y a pesar de que tradicionalmente la historia se ha construido por medio del lenguaje escrito, no hay nada que nos impida pensar que esta reconstrucción no se pueda hacer a través del medio audiovisual. Y esta reconstrucción se puede realizar tanto por medio de obras o textos audiovisuales que se ajustan a los cánones de la historia escrita tradicional, como por las que no se ajustan y revisan y reinventan la historia (Quintana, 2004: 16-17). Estas últimas utilizan el dispositivo cinematográfico para construir múltiples significados. Su objetivo final más que la recreación del pasado es la posibilidad de suscitar preguntas.

Un analista de esta corriente tiene que conocer los hechos históricos que desea narrar, así como las metodologías utilizadas por los historiadores. Por otra parte, es imprescindible que aprenda el funcionamiento de la creación audiovisual para establecer las interrelaciones con el pasado. Aunque cabría preguntarnos hasta que punto una historia filmada puede llegar a ser más subjetiva que la que plantea un trabajo escrito académico.

Al comprobar que el cine no puede crear grandes abstracciones, Rosenstone nos muestra cómo éste generaliza y simboliza, sirviéndose de las imágenes. Y lo hace mediante la utilización de recursos retóricos y estéticos como la invención, la condensación, la alteración de los hechos y las metáforas (Rosenstone, 1997: 55-64).

Con respecto al documental en su versión más clásica, considerado por algunos historiadores como el género más idóneo para (re)presentar la historia, hay que recordar que esa forma de narración audiovisual se apoya en recuerdos de supervivientes o protagonistas de los hechos y análisis de expertos. Nos encontramos por lo tanto, ante la construcción de un significado mediatizado.

DOCUMENTAL Y MEMORIA. A PROPÓSITO DE LA OBRA DE L. RIEFENSTAHL

El documental se ha convertido, según Jean Breschand (2002), en un espacio de toma de conciencia del mundo en el que pueden mostrarse los diferentes niveles de realidad. Si para unos la cámara se convierte en un dispositivo de percepción que los acerca a una experiencia propia del mundo, para otros es un dispositivo de observación social, y así se convierte en una herramienta donde evocar tanto la memoria individual como la colectiva (Ricoeur, 2003: 125).

Algunos de los documentales de la directora alemana Leni Riefenstahl (1902-2003) nos recuerdan que el horror nazi no fue un sueño. Y nos ayudan a elaborar esa memoria colectiva que surge del compartir unos recuerdos comunes que son ampliamente evocados en nuestra cultura occidental (Fentress y Wickham, 2003: 14 y Ricoeur, 2003: 67-80 y 125-173).

El triunfo de la voluntad

Cuando visionamos *Triumph des willens* (*El triunfo de la voluntad*, 1934) recordamos el entusiasmo del pueblo alemán con el nuevo orden implantado por el nazismo. La primera secuencia del film nos muestra a Adolf Hitler como un dios que baja del cielo para salvar a Alemania y a Europa entera. El cielo, las nubes y debajo la ciudad de Nüremberg esperando a su salvador. Antes de la llegada del avión, el montaje nos ofrece unas imágenes del pueblo esperando. Entre la muchedumbre se distingue perfectamente la presencia de muchos niños. Cuando Hitler desciende del avión, una niña en brazos de su madre ofrece flores al "Führer" y éste acaricia a la pequeña: la presencia de niños ayuda a suavizar la figura del dictador, sobre todo en un mensaje dirigido al exterior: "una persona que ama a los niños es inofensiva", aunque ya Chaplin, inspirándose precisamente en los documentales de Riefenstahl, demostró en *The great dictator* (*El gran dictador*, 1940), la posible piel de oveja que escondía a un evidente lobo feroz. Y lo hacía justamente en una de las secuencias paralelas al inicio de la película de Riefenstahl, cuando el dictador (Hynkel) se acerca a la muchedumbre y recoge un ramillete de flores de unas niñas.

Volviendo al documental de la cineasta alemana, las secuencias del canciller dentro del coche viajando por las calles de Nüremberg continúan magnificando su figura. El punto de vista, las angulaciones con tomas escorzadas desde la espalda mostrando parte de su cabeza y su mano saludando con el pueblo al fondo, le otorgan una dimensión sobrenatural. Por otro lado, nos recuerdan que el nazismo fue capaz de aglutinar a todo un pueblo alrededor de un líder hasta sacrificar, como afirma Erich Fromm, la independencia personal, para fusionarse con el nuevo régimen (1979: 131). Hitler les daba protección y a cambio "el individuo atomizado" encontraba un refugio y una seguridad nuevas (Fromm, 1990: 198).

A medida que reflexionamos sobre el significado del documental, nos percatamos de cómo todo el dispositivo técnico del film está planificado para magnificar la figura del dictador y para demostrar su compenetración con el pueblo alemán (Sellés, 1999: 9-30). Muchos de los encuadres nos muestran a Hitler con el pueblo al fondo, entre la gente saludándoles, pasando revista a los miembros del partido y hablando con ellos. Otros, nos enseñan cómo los militantes desfilan ordenadamente, marchando al mismo ritmo y en el mismo sentido, como una metáfora del orden nuevo. Los tróvings continuados nos hacen sentir que formamos parte de la acción¹. El movimiento de la cámara es utilizado para seguir al líder, convertido en un imán que nos atrae y nos obliga a movernos con él para seguirle en su delirio político. Las banderas y los estandartes se dirigen hacia el objetivo de la cámara, cubriendo todo el plano como un sinónimo de la fuerza impar-

ble del movimiento nazi. Tampoco los puntos de vista escogidos por la directora son casuales: las tomas desde los terrados, desde aviones o desde la plataforma situada en el mástil de una de las banderas del escenario, sirven para glorificar el acto. Si tenemos en cuenta que Riefenstahl invirtió más de cinco meses en el montaje con jornadas de doce a 20 horas cada una, nos percatamos de que nada en el documental es fruto del azar (Riefenstahl, 1991: 160).

En la película, Leni Riefenstahl deja al descubierto la gran admiración que siente por el canciller. Su destreza estética se nos antoja al servicio de una más que dudosa ética política (Valcárcel, 1998). No olvidemos que Hitler en persona solicitó a la cineasta que dirigiera una película sobre el congreso anual del partido nazi². Su finalidad era que sirviera para convencer a los gobiernos europeos sobre los beneficios del orden nuevo que quería implantar y como éste estaba cambiando la vida del pueblo alemán. Hitler por medio de la obra de una gran artista se aseguraba la inmortalidad (Riefenstahl, 1991:152), pero lo hacía bajo la perspectiva de un historicismo de corte estético y eliminando de los discursos toda referencia a la “cuestión judía” que hubiera podido alertar a los espectadores de países lejanos, especialmente a los Estados Unidos, donde de la película fue vista con más afiliaciones que repulsas.

Olympia, fiesta para los sentidos

Otro ejemplo de utilización de memoria social en clave documental nos lo ofrece la misma cineasta en *Olympia (Olympische Spiele; Fest der Völker)* (*Olympische Spiele; Fes der Schönheit*) (*Olympia, La fiesta de los pueblos* y *Olympia, Festival de las naciones*, 1936). Se trata de la película oficial de los Juegos Olímpicos de Berlín que, además de las cuestiones que trataremos brevemente en este trabajo, sirve de modelo para las futuras retransmisiones de eventos deportivos, vigentes aún en día por la narratividad a la que recurre la cineasta.

El prólogo de la película muestra imágenes de los templos y las estatuas griegas que nos transportan a la Grecia clásica, cuna de los juegos olímpicos y de la civilización occidental. De esta forma, Riefenstahl, asocia la imagen de los juegos olímpicos con la herencia del pasado. La descripción de las ruinas de Olympia en planos cenitales y emergiendo entre las nubes conlleva una visión onírica y una invitación a la sensibilidad, a una experiencia estética definida bajo los parámetros de la belleza canónica.

La escultura del Discóbolo empieza a adquirir movimiento para dar paso a la sinfonía de los cuerpos de los atletas-bailarines. Tres danzarinas adoptan la postura de las tres gracias, imitando la simbología clásica. Finalmente, la secuencia concluye con el fuego purificador y las cenizas, de las que surgen los Juegos Olímpicos en Berlín simbolizando la unión entre el pasado y el presente a través del fuego olímpico que, por primera vez, se transportaba con relevos desde Grecia (Riefenstahl, 1991: 178).

Por otro lado, y desde un enfoque histórico, las imágenes nos obligan a preguntarnos sobre la influencia del fascismo en Europa, más allá de la visión romántica de una Europa dividida entre demócratas y no demócratas. La respuesta se encuentra en los referentes utilizados por Riefenstahl, y que se remontan a las tesis originadas en el periodo del “Sturm und Drang” sobre una Grecia clásica que nunca existió. A lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII y de todo el XIX, diversas excavaciones realizadas en Grecia y sus antiguas colonias de Asia Menor sacaron a la luz ruinas que el idealismo del “Aufklärung” legitimó como histórico-mítico. Fue a partir de ahí como Winkelmann “reinventó” la historia (Winkelmann, 1990) y como Schliemann –padre de la

arqueología moderna- excavó Troya pensando que había encontrado la ciudad cantada por Homero en su *Ilíada*, además de una Micenas en la que creyó haber encontrado la tumba del mismísimo Agamenón y de su pérfida esposa Clitemnestra. A partir de ahí, la idealización de una Grecia de blancos inmaculados se erigió en verdad absoluta de una historia heredada por el nazismo en su ideal netamente ario.

Volvamos a la película de Riefenstahl y a otro de sus aspectos: ya en el documental deportivo, observamos a un público internacional, enfervorizado ante el espectáculo en la ceremonia inaugural, en el estadio berlinés. Los saludos de estilo fascista de algunas delegaciones que pertenecen a gobiernos democráticos invitan a reflexionar sobre las responsabilidades colectivas en este trágico período de la historia de Europa. Entre los asistentes también distinguimos a Hitler, Goebbels y otros dirigentes nazis, así como a un numeroso servicio de orden que evidencia la militarización de la sociedad civil. Otros elementos que nos recuerdan que el nazismo no fue una ficción cinematográfica es la simbología nazi, mediante la repetida aparición de la bandera alemana con la esvástica, tanto en los mástiles, como en la parte frontal de las camisetas de los atletas alemanes.

Por un lado, nos atrae la belleza de las imágenes de Leni Riefenstahl, a la vez que, por otro, nos horroriza, ya que nos obligan a recordar lo que significó este régimen para Europa. Así, nos sirven para que nuestra memoria compare la información que obtenemos de estos documentales con las imágenes que todos conocemos de la liberación de los campos por las tropas aliadas y con diversos documentales que han tratado el tema con posterioridad: *Nuit et brouillard* (Noche y niebla, 1957) de Alain Resnais, *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, *Le chagrin et la pitié* (1969) y *Hotel Terminus* (1988) de Marcel Ophüls.

En España, después de una sangrienta guerra civil, que concluyó con la instauración de una dictadura de corte fascista, estamos obligados a considerar la terrible experiencia que miles de ciudadanos españoles tuvieron que soportar al ser deportados a los campos de exterminio nazi. Y también a reflexionar sobre la violencia cometida contra miles de conciudadanos convertidos en apátridas por decisión de un gobierno que los quería aniquilar física y psíquicamente. Así aparecen en nuestros recuerdos las experiencias contadas por los supervivientes del horror (Armengou; Belis, 2003)³.

CONCLUSIONES

Las imágenes son historia y su relación con el tiempo, la memoria y la narración nos estimulan a preguntarnos cómo las imágenes nos transmiten la comprensión del pasado y nos acercan a la filosofía de la historia. Por ello, las ciencias sociales dependen en buena medida del soporte audiovisual y de su conservación para la perpetuación del legado de la historia.

Ante todo, habrá que discernir entre lo que es experiencia estética y lo que supone un verdadero desafío a la “verdad” histórica en el momento en que la propia historia “documentada” se presenta bajo los paradigmas de la gramática y sintaxis cinematográficas. El lenguaje del cine implica selección previa, manipulación posterior (por ejemplo a través del uso del montaje y los encuadres) y ello implica un alto sentido de la responsabilidad, tanto para el agente emisor como para el receptor (espectador).

Bibliografía

- ARMENGOU, M.; BELIS, R. S. *El comboi dels 927*. (2003).
- BORDWELL, D. *El significado del film*. Barcelona: Paidós, 1995.
- BORDWELL, D. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.
- BRESCHAND, J. *Le documentaire l'autre face du cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2002.
- CAPARRÓS, J. M. *La guerra del Vietnam entre la historia y el cine*. Barcelona: Ariel, 1998).
- CASANOVA, J. *La historia social y los historiadores*. Barcelona: Crítica, 2003 (1991).
- FENTRESS, J.; WICKHAM, C. *Memoria social*. Madrid: Cátedra, 2003.
- FERRO, M. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995.
- FROMM, E. *La por a la llibertat*. Barcelona: Edicions 62, 1979 (1941).
- FROMM, E. *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*. Madrid: Fondo de cultura económica, 1990 (1955).
- CASSETTI, F. *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra, 2000.
- KRACRAUER, S. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós, 1995.
- KRACRAUER, S. *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós, 1996.
- LANZMANN, C. *Shoah*. (1985).
- MÜLLER, R. *Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl (o The wonderful, Horrible Life of Leni Riefenstahl)*. (El poder de las imágenes: Leni Riefenstahl, 1994).
- OPHÜLS, M. *Hotel Terminus*. (1988).
- OPHÜLS, M. *Le chagrin et la pitié*. (1969).
- QUINTANA, A. "El documental històric com a reflexió sobre l'ús i abús de la memòria" *Trípodos* (2004) núm. 16, p. 9-36.
- RESNAIS, A. *Nuit et brouillard*. (1957).
- RIEFENSTAHL, L. *Triumph des willens*. (El triunfo de la voluntad, 1934).
- RIEFENSTAHL, L. *Olympische Spiele: Fest der Völker y Olympische Spiele: Fes der Schönheit*. (Olympia: La fiesta de los pueblos y Olympia: Festival de las naciones, 1936).
- RIEFENSTAHL, L. *Memorias*. Barcelona: Lumen, 1991.
- RICOEUR, P. *La memoria, la historia y el olvido*. Madrid: Trotta, 2003.
- ROSENSTONE, R. A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997.
- SELLÉS, M. "El documental un compromís polític" *Trípodos* (2004) núm. 16, p. 59-81.
- SELLÉS, M. "Leni Riefenstahl, la bellesa al servei de la ideologia" *Trípodos* (1999) núm. 7, p. 9-30.
- SORLIN, P. *The film in History. Restaging the Past*. Oxford: Basil Blackwell, 1980.
- VALCÁRCEL, A.: *Ètica contra estètica*. Barcelona: Crítica, 1998.
- WINCKELMANN, J.J.: *Historia del arte en la antigüedad*

Notas

- ¹ Leni Riefenstahl quería dotar a las imágenes de un movimiento constante para romper con la estética del noticiario que tenían la mayoría de documentales que trataban esos temas (Sellés, 1999: 12).
- ² Después de múltiples percances con el ministro de propaganda del Reich, Joseph Goebbels, Leni Riefenstahl filmó el VI Congreso del NSDAP (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei) en 1934. (Müller, 1994; Riefenstahl, 1991: 127-236).
- ³ Documental emitido el 7 de marzo del 2003 por Televisió de Catalunya, TV3.

El paradigma tecnológico como método de observación y análisis del cine

José Manuel Susperregui
Rafael Arranz
Universidad del País Vasco

PROPUESTA DE ELABORACIÓN DE NUEVAS HERRAMIENTAS DE OBSERVACIÓN VISUAL

La visualización cinematográfica ha estado condicionada a la linealidad narrativa sobre todo por la naturaleza analógica de la imagen. Las nuevas tecnologías y en consecuencia los nuevos soportes cinematográficos de carácter digital como el DVD, por ejemplo, suponen una nueva relación tanto para el espectador como para el analista cinematográfico, en tanto que puede tener cierto control sobre el visionado de la película. En nuestra investigación hemos desarrollado una metodología tecnológica que permite establecer una nueva visualización por parte del analista de manera que, puede deconstruir cualquier película para crear nuevas relaciones bien de carácter secuencial como entre diferentes planos o fotogramas. La aplicación de esta herramienta de visualización facilita nuevas posibilidades tanto para el análisis cinematográfico como para su representación porque permite nuevas combinaciones. Si tomamos el libro como soporte, pero sobre todo como formato, el apoyo visual del texto se reduce a la reproducción de un fotograma o, en el mejor de los casos, de una serie de fotogramas. Las nuevas tecnologías permiten superar esta relación en tanto que el fotograma se puede sustituir por una escena o una secuencia y, también, establecer paralelismos entre diferentes fragmentos cinematográficos. La visualización cinematográfica fue en parte modificada por tecnologías posteriores como el vídeo, pero los soportes digitales como los discos duros o el propio DVD pueden modificar la visualización cinematográfica desde el momento que convierten a ésta en un código abierto. El paradigma tecnológico que proponemos consiste en el desarrollo de una aplicación de las tecnologías digitales para lograr el acceso directo a un fragmento concreto del discurso cinematográfico, es decir, una nueva forma de visualizar el cine basada en la deconstrucción de la narrativa cinematográfica que, a su vez, permite la elaboración de otras herramientas de observación visual.

LA TECNOLOGÍA COMO PUNTO DE PARTIDA

La tecnología relacionada con la cinematografía es la tecnología aplicada a la producción de películas que ha seguido el mismo modelo en las últimas décadas, manteniendo la cadencia de 24 imágenes por segundo, el soporte químico de la película y la naturaleza analógica de la imagen, no así en lo relativo al sonido que ha conocido una evolución más en consonancia con los cambios tecnológicos de los últimos años. El modelo cinematográfico sigue siendo el mismo, es decir, se trata de un documento audiovisual con una duración estándar y que se distribuye por igual. Aparentemente la evolución tecnológica no ha afectado a este modelo que sigue proyectando unas imágenes en soporte analógico a pesar de las interferencias digitales. Resulta curioso esta convivencia entre analógico y digital con resultado definitivo analógico, es decir, la industria cinematográfica ha sido muy innovadora tecnológicamente en todo lo que se refiere a los efectos especiales y, también, a todas aquellas técnicas que facilitan y abaratan la producción. En la consecución de los efectos especiales, en su carrera por ganar mayor espectacularidad, los cambios se han producido aplicando la tecnología digital. Una vez conseguido el documento, es decir, las imágenes imposibles de conseguir aplicando la tecnología analógica, se somete a un sistema de transferencia de imagen digital a analógica, de manera que el documento cinematográfico sigue siendo analógico.

En la producción cinematográfica también se experimenta con tecnologías híbridas que consisten en la toma de imágenes con una cámara digital, editadas digitalmente para, finalmente, transferirlas a imágenes analógicas. En las producciones más cercanas está el ejemplo de la película de Julio Medem *Lucía y el sexo*, que fue rodada con cámaras digitales pero transferida a soporte analógico para ser proyectada en las salas comerciales. El resultado final no difiere de las producciones analógicas salvo en algunas imágenes, donde la saturación de blancos puede delatar su origen digital, como en algunos perfiles los píxeles a modo de dientes de sierra denotan una acutancia inferior.

El objetivo principal de la tecnología digital aplicada a la cinematografía es conseguir la misma calidad o superior a la alcanzada por la tecnología analógica. Las servidumbres de la tecnología digital en el cine se deben a la mejor definición de imagen de la tecnología analógica y, también, a cierto culto al celuloide por parte de los cineastas.

Pero en la relación entre el espectador y el cine, la realidad de la tecnología cinematográfica no se puede limitar al modelo estándar de visualización de las películas, porque las propias tecnologías han cambiado los hábitos sociales relacionados con el cine. Hace unas décadas con las cintas de vídeo y actualmente con los DVDs la visualización cinematográfica se ha transformado en parte, cambiando la sala de proyecciones por el salón de nuestros hogares, y la pantalla gigante por la pantalla del monitor de televisión. Los usuarios han ganado cierto control sobre la visualización de las películas, desde el momento que disponen de una tecnología puesta a su alcance a través de los aparatos de reproducción de documentos audiovisuales, vídeo y DVD principalmente, que hasta cierto punto permiten personalizar la visualización.

En el modelo estándar cinematográfico la visualización está supeditada a la naturaleza lineal de la cinta cinematográfica que condiciona la observación del espectador a la cadencia constante de los 24 fotogramas por segundo, es decir, la proyección tiene una sola dirección y a una velocidad constante. Las tecnologías de visualización antes mencionadas, vídeo y DVD, aportan algunos cambios desde el momento en que el espectador puede variar la velocidad y el sentido de la proyección, permitiéndole la visualización parcial del documento audiovisual, repitiendo

tantas veces la misma escena como sea necesario. Ambas tecnologías han supuesto un cambio sustancial para el analista porque tiene mayor control sobre el flujo de imágenes que se proyectan, aunque no le permitan la extracción de parte del documento para que el acceso al mismo sea más rápido y más concreto.

Pero los cambios más sustanciales en cuanto a la observación y análisis de los documentos cinematográficos pueden venir de la mano de las nuevas tecnologías, TIC (tecnologías de la información y comunicación) debido a sus potencialidades y también a su cada vez mayor accesibilidad. Esta observación pertenece a Mestheme (2004: 159) cuando dice lo siguiente:

La tecnología ha llegado a la mayoría de edad no meramente como capacidad técnica, sino como fenómeno social. Tenemos el poder de crear nuevas posibilidades y la voluntad de hacerlo. Al crear las nuevas posibilidades nos proporcionamos a nosotros mismos una mayor posibilidad de elección. De este modo tenemos más oportunidades. Con más oportunidades tenemos más libertad y, con más libertad, podemos ser más humanos.....Así la tecnología es, en el mejor de los casos, liberadora.

La clave de las TIC está, precisamente, en las nuevas posibilidades que proporcionan al usuario, de manera que éste pueda adaptar las TIC para superar las limitaciones impuestas por los modelos al uso o por los estándares industriales.

LOS LÍMITES DEL DISPOSITIVO CINEMATOGRAFICO Y SU VISUALIZACIÓN

La visualización cinematográfica está condicionada por el proceso de comunicación inmanente a este registro visual. Si es cierto que la evolución tecnológica ha afectado en parte a las formas de ver el cine, principalmente por su presencia en la televisión y también a través de las grabaciones videográficas, conviene mantener la referencia clásica de la proyección cinematográfica como punto de partida en cuanto a su proceso de comunicación. El esquema de Barthes (1971) relativo al proceso de comunicación cinematográfica contempla los diferentes elementos que participan en el mismo, desde el emisor hasta la proyección teniendo presentes tanto los elementos creativos como técnicos presentes en toda producción cinematográfica así como la propia realidad, bien natural o artificial, imprescindible para la comunicación a través de la cámara oscura, en este caso, la cámara cinematográfica. Los elementos creativos contemplan tanto al emisor como al significado de la reproducción, en tanto que ambos requieren de una interpretación. En el caso del emisor la interpretación se entiende como todo el proceso intelectual necesario para dar forma y sentido, es decir, para la puesta en escena partiendo de unas ideas previas generalmente contempladas en el guión, y en el caso del significado de la reproducción es evidente que existe una intencionalidad tanto por parte del emisor, es decir, del director de la película, como por parte del receptor que también recurre a la interpretación para formalizar el significado de la reproducción. Los elementos técnicos del esquema de Barthes son los componentes restantes del mismo a excepción del mundo real, es decir, conceptos como la luz, la imagen formada como consecuencia del concepto anterior, el revelado, el positado y la proyección quedan definidos por su naturaleza técnica.

Por otro lado, en la comunicación cinematográfica el concepto de dispositivo de Aumont (1992: 143) contempla una serie de relaciones que determinan este tipo de comunicación:

Entre estas determinaciones sociales figuran, en especial, los medios y técnicas de producción de las imágenes, su modo de circulación y, eventualmente, de reproducción, los lugares en los que ellas son accesibles, los soportes que sirven para difundirlas. El conjunto de estos datos, materiales y organizacionales, es lo que entendemos por dispositivo.

Como elementos más importantes del dispositivo cinematográfico se consideran el espacio, el tiempo y la técnica. Sobre el espacio cinematográfico, al igual que en otras artes visuales, la característica principal es su bidimensionalidad a diferencia de la tridimensionalidad del espacio natural. Pero a pesar de esta diferencia entre los espacios de representación y el espacio natural, la bidimensionalidad según Arnheim (1979) ofrece extensión en el espacio facilitando la diversidad del tamaño y las formas, es decir, pudiéndose representar todo tipo de objetos, además de las diferentes direcciones y orientaciones de los objetos entre sí, desde una misma distancia. La bidimensionalidad cinematográfica es una respuesta natural de la cámara oscura, es decir, de la perspectiva única u ojo de cíclope.

El espacio cinematográfico, además de la bidimensionalidad, comparte con el arte pictórico el cuadro, que para Bazin equivale a una ventana desde la que el observador se abre al mundo, pero limitada por un marco que en el cine corresponde al contorno de la pantalla y que coincide con la oscuridad de la sala. La percepción del espacio cinematográfico es consecuencia de una ampliación importante de la imagen original, del fotograma a través de la proyección. El fotograma y la imagen de la pantalla comparten todas las características de la bidimensionalidad y la delimitación del cuadro, pero no así el tamaño y la sensación de movimiento percibida por el espectador, en tanto que el fotograma es una imagen estática al igual que una imagen fotográfica cualquiera. Pero volviendo al concepto de cuadro, como plano de representación, las limitaciones del mismo están condicionadas por la técnica aplicada, más concretamente por el formato elegido que es quien determina las dimensiones y proporciones espaciales del cuadro. La composición del fotograma estará condicionada por las características del cuadro, es decir, el director tendrá que ajustarse a las condiciones espaciales del cuadro impuestas por la técnica elegida. Por parte de los espectadores la percepción del espacio cinematográfico pone en evidencia la limitación de la extensión del cuadro creando dos tipos de espacios, el concreto que es lo que percibe y que se conoce como campo y el espacio imaginario, que se extiende más allá del campo. En otras palabras, el campo es dentro de un espacio amplio la parte visible y la parte no visible pertenece al imaginario del espectador.

El tiempo cinematográfico tiene dos dimensiones: la duración propia de la proyección y el tiempo acotado por la narración de la película. La primera dimensión, la duración de la proyección corre paralela con el tiempo natural, de carácter lineal y unidireccional. Además, durante la proyección de la película en las salas comerciales el tiempo es uniforme y no admite retroceso alguno. Pero cuando nos referimos al tiempo propiamente cinematográfico se puede afirmar que el tiempo cinematográfico es otro, es distinto al tiempo natural. Esta diferencia juega a favor de la narración cinematográfica que no conoce límite temporal porque no tiene que ajustar ningún paralelismo entre el tiempo real y el que transcurre durante la ficción.

Para que se pueda establecer esta relación entre diferentes tipos de tiempo, real y ficticio, el cineasta tiene que recurrir a la retórica para poder condensar el tiempo de manera que el espectador se adapte a la ficción, aunque en algunas películas como, por ejemplo, *Sólo ante el peligro* de Fred Zinneman, donde el actor Gary Cooper interpreta al *sheriff* que tiene que enfrentarse a una banda de forajidos, justo en el día de su boda, la duración del tiempo ficción coincide con la duración de la proyección. En esta película son muchos los planos del reloj que van marcando el paso real del tiempo, orientando temporalmente al espectador para aumentar la tensión durante toda la espera, independientemente de que la película sea de ficción. Pero lo más habitual en el tiempo cinematográfico es la condensación temporal, a través del montaje y la elipsis

para poder representar largos períodos en apenas noventa minutos. El tiempo junto con el espacio es una dimensión fundamental en el cine como señala Aumont (1992 : 73):

El cine, por construcción, es todo salvo un arte de lo instantáneo. Por breve e inmóvil que sea un plano, nunca será condensación de un momento único, sino huella de una cierta duración...El cine, el plano, la vista cinematográfica....son tiempo en estado puro.

Siguiendo con este autor, la relevancia del intervalo en el tiempo es importante porque es el recurso principal de la condensación temporal en una película. Pero este control del factor tiempo tuvo que superar el trauma que producía a los primeros espectadores cinematográficos el cambio brusco en la continuidad narrativa, sobre todo, con las elipsis. La elipsis es un recurso muy importante para la condensación del tiempo cinematográfico, porque permite eliminar todos aquellos elementos narrativos y descriptivos que no son necesarios para contar una historia, pero de forma que a pesar de su supresión se suponga su existencia.

Los recursos temporales de la narración cinematográfica no se agotan con la elipsis. El *flash-back* para retroceder en el tiempo y el *flash-board* para adelantarse al mismo permiten la inclusión de escenas extemporáneas, así como la representación del pasado y el transcurso del tiempo son recursos que están al alcance del narrador cinematográfico siempre y cuando sepa conjugar con el tiempo psicológico del espectador.

El dispositivo cinematográfico para lograr la comunicación necesita de la presencia del último elemento de la cadena, el espectador, que participa activamente en este proceso comunicativo audiovisual construyendo la imagen con la información recibida. El cine como ilusión se fundamenta en una apariencia de continuidad y movimiento en lo que se refiere a la forma visual porque, en realidad, lo que percibe objetivamente es una sucesión, interrumpida por fracciones de oscuridad, de fotografías estáticas que tiene que ensamblar para construir una visión coherente y dinámica de toda la información visual. Pero además, el espectador tiene que recurrir al reconocimiento y a la rememoración para dotar de coherencia a la película, lo que supone una acción psicológica por parte de la imagen hacia el espectador.

La respuesta del espectador ante un estímulo visual depende del contexto y también de la probabilidad de que tal estímulo se produzca. Gombrich (1979: 182) lo explica en una experiencia sobre la sensibilidad a la luz, donde unos sujetos tenían que anotar cuando aparecía una luz débil en una pantalla anunciada por el experimentador. En alguna ocasión el experimentador anunciaba la luz en la pantalla pero en realidad no la encendía, pero los sujetos anotaban como si la luz se hubiera encendido. Con esta experiencia se demostró que cuando existe una expectativa de la sucesión de un acontecimiento, se puede producir una alucinación, es decir, en el caso del cine, se puede producir que el espectador vea en la pantalla una imagen que no ha sido proyectada, por ejemplo.

Desde el otro lado, es decir, desde la cámara la fuerza de la analogía o el efecto de realidad, como lo denomina Debray (1994: 293) se debe a lo siguiente:

Lo arbitrario se presenta como necesario, el artificio como naturaleza, pues hay una subjetividad detrás del objetivo, todo un trabajo de presentación y de selección detrás de la imagen seleccionada entre mil posibles y mostrada en lugar de ellas, un juego complicado de fantasías, de intereses y a veces de azares.

Por lo tanto, se puede afirmar que el espectador es un sujeto activo y que cumple con un papel fundamental en la comunicación audiovisual, porque es él quien reconstruye la película dando continuidad y sentido a los intervalos de luz y oscuridad del proyector.

EL OTRO DISPOSITIVO PARA LA OBSERVACIÓN Y EL ANÁLISIS: EL PARADIGMA TECNOLÓGICO COMO HERRAMIENTA VISUAL

Al principio decíamos que la visualización cinematográfica está condicionada por la linealidad narrativa, así como la propia linealidad de la película cinematográfica que, en el caso del proyector, sólo admite avanzar en un sentido a diferencia del magnetoscopio que puede variar tanto el sentido como la velocidad de visualización. Pero en cualquier caso, las tecnologías mencionadas no permiten una observación pormenorizada y de continuidad de un fragmento seleccionado, de manera que el observador pueda visualizar el documento con precisión. El dispositivo que se propone tiene una función equivalente a la del microscopio en la observación de la naturaleza, instrumento que descubre al observador un mundo diferente al observado directamente por nuestros órganos visuales, de manera que se puede diferenciar entre una visión global de la película, propia del espectador cinematográfico, y una visión pormenorizada que facilita la visión para el análisis del film.

Este nuevo dispositivo resulta totalmente diferente a lo que anteriormente hemos denominado como "dispositivo cinematográfico", donde el espacio, el tiempo y la técnica están a disposición de las necesidades narrativas cinematográficas, formando un cuerpo sólido como es la película. Algunos autores consideraban que para poder analizar una película eran necesarios, por lo menos, tres pases para ir acumulando nuevos detalles que habían quedado ocultos en los pases anteriores. El problema principal de esta forma de ver es la dependencia de la memoria para reconstruir mentalmente la película, teniendo en cuenta que la memoria se puede contaminar con la asociación de otras experiencias visuales. Por lo tanto, el observador o analista necesita cambiar el método de contactar visualmente con el cine y este método se puede desarrollar a través de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) que para Echeverría (2004: 514) tienen esta naturaleza:

Con ellas no se manipula la materia, sino la información, entidad ésta que aborda el marco de lo físico. El hardware es indispensable para el funcionamiento de las TIC, pero lo importante es el software, nueva modalidad de tecnología que opera con objetos abstractos: números, signos, imágenes, etc.

Y así es, con la aplicación de las TIC el documento en sí no sufre ningún cambio, la película digitalizada, generalmente en soporte DVD, no sufre ninguna alteración, pero desde el momento en que somos capaces de extraer una parte de la misma, una secuencia por ejemplo, el sentido de la misma, es decir, su información, puede verse alterada debido a la descontextualización.

Este nuevo dispositivo consiste fundamentalmente en el cambio de la linealidad narrativa por la radialidad, es decir, la localización directa de aquel fragmento que nos interesa para, después extraerlo, si fuera necesario, y aislarlo para una observación y análisis puntual. Son varias las posibilidades para aplicar esta técnica pero el documento más apropiado que disponemos actualmente, por su versatilidad y calidad, es el DVD que una vez liberado se adecua el formato *MPG2* por otro formato, como el *mov* de tecnología *QuickTime* por ejemplo, y con un reproductor digital o un programa de edición, el visionado puede ser radial para localizar el fragmento del documento que nos interesa y exportarlo como película independiente que formará parte de un banco de imágenes, por ejemplo. De alguna manera, la puesta en práctica de esta técnica nos lleva a una alteración del flujo de imágenes y sonidos, organizados en bucles que facilitan la observación necesaria para el analista aunque, como indica Manovich (2005: 391) suponga retrotraerse al cine primitivo, al cinetoscopio de Edison, cuyas producciones se reproducían sin fin, con una visualización reiterada que en este caso resultaría muy apropiada para el análisis fílmico.

Las maniobras realizadas hasta ahora también se pueden hacer con la tecnología analógica, más concretamente con el vídeo analógico. Son muchos los documentos audiovisuales que integran fragmentos de películas, pero la diferencia principal entre ambas tecnologías está en que la tecnología digital produce archivos que pueden duplicarse sin pérdida de calidad, mientras que la copia de documentos analógicos siempre es a costa de una pérdida de calidad, de manera que en la tercera generación pierde mucha información y la calidad de la imagen no es buena. Otra de las diferencias entre ambas tecnologías está, en el caso de la tecnología analógica, en que el equipamiento es profesional y requiere una alta cualificación profesional mientras que las TIC están más al alcance de los analistas.

Volviendo al banco de imágenes las posibilidades para adecuar el archivo a nuestra observación son varias. La más común puede ser la inserción del *clip* en un documento de *PowerPoint*, que en diferentes diapositivas podríamos establecer el orden adecuado para la presentación, combinando si fuera necesario dos o más *clips* en una misma diapositiva. Otra opción del *PowerPoint* sería la combinación del *clip* con un texto explicativo o, simplemente, referencial. También cabe la posibilidad de combinar la imagen dinámica de un *clip* con una imagen estática, fotografía o dibujo, para observar ambas simultáneamente en una misma diapositiva. La producción de un documento audiovisual también es otra de las oportunidades de análisis que nos brinda la aplicación de este dispositivo.

Los programas de bases de datos también ofrecen muchas posibilidades en tanto que *FileMaker*, por ejemplo, admite la importación de archivos *mov* de tecnología *QuickTime*, además de los campos propios de las bases de datos para combinar las imágenes con otro tipo de información. El programa *FileMaker* también tiene la ventaja de que se puede copiar el *clip* en el escritorio para exportarlo a otros programas, funcionando como banco de imágenes.

La aplicación de esta tecnología soluciona los problemas que tienen las citas o referencia de películas, como apunta Aumont (1990: 81), cuando se trata de analizar una película. Tanto si recurrimos a la expresión oral como escrita en el análisis fílmico nos percatamos de las dificultades para la verbalización de las imágenes y de los sonidos, debido a la complejidad por el número de elementos que los componen y también por la simultaneidad y rapidez con la que transcurren los fotogramas en una película. Si tomamos el libro como soporte y formato para la divulgación de un análisis fílmico el único recurso visual que cuenta el libro es la reproducción de algunos fotogramas, generalmente fotogramas deteriorados tomados de una cinta de proyección y que no permiten reproducirlos a gran tamaño por su escasa calidad. El fotograma como referencia resulta pobre porque es estático y representa una parte ínfima del conjunto de la película, pero el mayor problema con el que se presenta el analista es cuando no tiene referencias visuales de ningún tipo para reproducir y el lector no conoce la película a la que se está refiriendo. En este caso el texto del análisis para el lector se reduce a mera literatura porque no dispone de ninguna otra información para contrastar el análisis.

La exploración de las nuevas posibilidades que ofrecen las TIC pueden dar lugar al desarrollo de una metodología fundamentada en la tecnología para que el analista pueda contactar con el documento audiovisual de manera personalizada, a modo de usuario de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, porque una de las grandes ventajas de las TIC es su accesibilidad y su bajo coste, sobre todo, si comparamos con las tecnologías audiovisuales analógicas.

Con el *hardware* habitual en los puestos de trabajo o en los hogares y con un *software* específico para el tratamiento de documentos audiovisuales, se puede considerar que los costos de

producción son prácticamente nulos para el usuario analista que quiera poner en práctica esta metodología de la observación visual.

Para finalizar, el desarrollo permanente de las tecnologías audiovisuales anuncian ya la aparición de nuevos soportes como el HD-DVD y el *Blue-Ray*, con una mayor capacidad para almacenar información. Otro reto importante para el futuro consistirá en la creación audiovisual en un entorno que permitirá al usuario convertirse en mucho más que un simple espectador, porque podrá tomar parte en el proceso. Pero independientemente del desarrollo de la tecnología audiovisual lo importante es la aplicación de estas tecnologías (TIC) para mejorar la visualización del analista cinematográfico porque, a pesar de los cambios que se avecinan, ya existen en el mercado muchas ediciones en DVD de películas de referencia para el análisis cinematográfico. Luego habrá que adaptarse a las nuevas realidades tecnológicas.

Bibliografía

- ARNHEIM, R. (1979): *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Forma.
- AUMONT, R. i M. MARIE (1990): *Análisis del film*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- AUMONT, J. (1992): *La imagen*, Barcelona, Alianza.
- BARTHES, R. (1971): *Elementos de Semiología*, Madrid, Alberto Corazón.
- DEBRAY, R. (1994): *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- ECHEVARRÍA, J. (2004): « Las tecnologías de las comunicaciones y la filosofía de la técnica » MITCHAM, C. (ed.) (2004): *Filosofía y tecnología*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- GOMBRICH, E. H. (1979): *Arte e ilusión*, Barcelona, Gustavo Gili.
- MANOVICH, L. (2005): *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- MESTHEME, E.G. (2004): « Tecnología y sabiduría » MITCHAM, C. (ed.) (2004): *Filosofía y tecnología*, Madrid, Ediciones Encuentro.

La nueva era de los dibujos animados gracias a la animación digital

Cristina Álvarez Villanueva
Universitat Jaume I

El cine de animación, con una evolución oscilante, ha demostrado ser una baza importante en el negocio cinematográfico. Desde el punto de vista de las metodologías de análisis del discurso cinematográfico, la introducción de las nuevas tecnologías en este ámbito ha supuesto la posibilidad de ampliar los formatos de representación del lenguaje discursivo. Su público no es únicamente infantil o familiar, sino que con dicho tipo de películas se tratan contenidos de lo más diversos orientados también a adultos.

El cine de dibujos animados consiste en el uso de una gramática fílmica compleja con el objetivo de crear personajes, decorados y paisajes. Para llevarlos a cabo, es necesario un trabajo de equipo en el cual la realización de cada uno de los elementos de la producción (personajes, guión y montaje) deben ser coordinados.

Una de las características de los dibujos animados es que no existe limitación en la forma ni en los movimientos, a pesar de que la estela depositada por la escuela clásica sugiera que sean lo más reales posibles, cuidando los detalles minuciosamente. En las películas clásicas de Walt Disney, se conseguía emular los movimientos humanos de forma muy lograda ya que los reproducían a partir de modelos reales concretos.

Detalle importante es que el número de dibujos debe ser el adecuado para recrear el movimiento sin faltas ni repeticiones. De este modo se conseguirá que el espectador, al observar las imágenes, tome conciencia de los diversos espacio-tiempo existentes, el fílmico y el narrativo.

Siguiendo el pensamiento clásico, el sonido, por su parte, debe estar sincronizado en la animación del dibujo. Mas como se verá, esta característica es deliberadamente corrompida, por ejemplo en el caso del *anime* o dibujos animados japoneses, donde la asincronía es notoria.

El objetivo de este estudio no es hacer un repaso por toda la evolución a nivel mundial del cine de animación, sino que se pretende focalizar en la animación más destacable, su decadencia y nacimiento de la digital. Para ello, inevitablemente se deberá hablar de los estudios de animación con más éxito conocidos: Walt Disney Pictures.

EVOLUCIÓN HISTÓRICA

Inicios del cine de animación

El fenakitoscopio (1830) de J.A. Plateau, el estroboscopio (1834) de Simón Ritta Von Stamper y el zootropo (1834) de W.G. Horner, fueron tres de los más populares inventos de la década de los ochenta que trataban de reproducir el movimiento a través del uso de imágenes fijas. El precursor de todos ellos, la Linterna Mágica, del siglo XVII, supuso el comienzo de la experimentación en este ámbito.

Pero fue con Émile Reynaud y su Teatro Óptico con quien comenzó verdaderamente la historia de la animación. Reynaud presentó en 1877 el praxinoscopio, un perfeccionamiento sobre el zootropo, que permitía a un único espectador observar la animación recreada de unas figuras. Más adelante, conseguiría aumentar el número de público gracias a la combinación de su técnica con la Linterna Mágica, de modo que se convertía en un verdadero teatro proyectado sobre una pantalla.

El nacimiento del cine en 1895 de mano de los hermanos Lumière, restó éxito al teatro de Reynaud pero, contrariamente, supuso un soporte para la experimentación con imágenes en movimiento, y por tanto el afianzamiento definitivo del dibujo animado. George Méliés experimentó los trucajes ópticos, desapariciones y transformaciones. *Little Nemo in Slumberland*, un vodevil de 1911 en el que en un momento dado aparecía Nemo en movimiento, y *Gertie, la dinosaurio* en 1914, fueron las primeras series animadas, realizadas por Zenas Winsor McCay (1869-1934).

Dicho soporte técnico fue aprovechado por Émile Cohl, el primer realizador de dibujos animados íntegramente, en cortometrajes de lo más inverosímiles y que alcanzaron un grado de perfección desconocido para las limitaciones de la época. Cohl es considerado el precursor específico de los *cartoons*, ya que no animaba objetos, sino caracteres autónomos con personalidad propia. En 1908 se proyectó su primera película notoria de dibujos animados, *Faustas Magorie* de 36 metros de longitud. En ella consiguió que los personajes poseyeran movimientos autónomos con una naturalidad y realismo no logrados hasta entonces. La técnica que empleó inicialmente era efectuar un giro de manivela en cada fotograma fotografiado.

En el cine animado, el movimiento no existe previamente, por lo que el animador debe imaginarlo. Como Norman MacLaren decía, “el movimiento dibujado no son unos dibujos que se mueven”. Con la invención del paso de manivela, Segundo de Chómon estableció los principios fundamentales de la animación. Pero sería Cohl quien la aplicaría al campo gráfico, desarrollándose como la industria de los dibujos animados. En EEUU se produjo *La casa encantada* (*The haunted house*, 1907)¹, del anglosajón James Stuart Blackton. Éste utilizaba argumentos y escenarios reales, mientras que Cohl se derivó al mundo de fantasía y onírico.

En el año 1914 nacería una nueva técnica que supondría una revolución y una adopción de la misma a nivel mundial. Se trata de los “cells”, unas hojas de acetato de celulosa transparentes, de 20mm de espesor, ideadas por Earl Hurd. La novedosa técnica consistía en dibujar sobre el

cell las diferentes etapas del movimiento, imágenes intercambiables, que sobre un fondo fijo serían fotografiadas una a una. Dichas hojas permitían una básica sensación de profundidad visual, así como la elaboración de unos fondos más elaborados y reutilizables.

Los cells serían empleados desde su aparición por Émile Cohl, y llegaría hasta 1959 con la última película animada a mano de Walt Disney, *La Bella Durmiente* (Sleeping Beauty, Walt Disney, 1959). Todavía en la actualidad ciertos animadores prefieren esta técnica, utilizada de forma más perfeccionada.

Edad de oro del cine de animación

Walt Disney, que ya había creado su propio estudio en 1923 junto con su hermano Roy, comenzó a dirigir una exitosa serie comercial de dibujos animados: *Alicia en Cartolandia* (*Alice's Wonderland*, Walt Disney, 1923). Durante los años 1920, Ub Iwerks y Walt Disney crearon al conocido personaje Mickey. Éste apareció por primera vez en 1928, en el primer filme de dibujos animados sonoro. Este suceso es la marca del comienzo de la Edad de Oro del cine de animación.

El color fue otro de los hechos importantes acaecidos durante esta época. Hasta 1932, los cortometrajes de animación se realizaban en blanco y negro. Fue entonces cuando Disney decidió emplear el technicolor en los dibujos animados, y presentó al público su película *Flores y Árboles* (*Flowers and Trees*, Walt Disney, 1932), un éxito. La pasión de Disney por la experimentación lo convirtió en pionero del uso del sonido sincrónico y del Technicolor en los dibujos animados. Mickey Mouse fue el primer dibujo animado sonoro completamente sincronizado.

Tras su éxito con la primera película de animación que logra un Óscar, *Los tres cerditos*, Disney se aventura a realizar su primer largometraje de dibujos animados: *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, Walt Disney, 1937) –se debe recordar que el primer largometraje de animación de la historia fue *El Apóstol* (Quirino Cristiani, 1917), del que no se guarda ninguna copia–. Uno de los principales problemas con el que se encontraron fue el de dotar a los personajes humanos el movimiento más real y fluido posible. Para ello, Disney utilizó las técnicas que había ido experimentando durante 1934 en su *Silly Symphony* –dibujos animados en clave de humor caracterizados en su mayoría por protagonistas animales–, como son la cámara multiplano y el rotoscopio.

En los inicios del cine de animación, la cámara se colocaba en un soporte vertical, de forma que los dibujos quedaban bajo la misma. A pesar de que los cells permitían dar cierta perspectiva, al estar los esbozos unos sobre otros dotaban a la imagen de una apariencia achatada. La técnica desarrollada por Disney conocida como “cámara multiplano”, les permitió conseguir unos resultados espectaculares en cuanto a tridimensionalidad, realismo y expresividad. Consistía en disponer la cámara horizontalmente frente a los dibujos, dispuestos en planos sucesivos. De este modo se lograban mayores perspectivas. Se empleó por primera vez en *El viejo Molino* (*The old Mill*, 1937).

En cuanto al rotoscopio, consistía en fotografiar movimientos ejecutados por actores de carne y hueso, que luego serían calcados por los diseñadores. Esta técnica, creada por los hermanos Fleischer, se reflejaba en un aparato que permitía calcar personajes animados sobre personajes reales proyectados.

Gracias a su combinación, en *Blancanieves y los siete enanitos* se logró que los personajes resultaran reales, comparados con los deformados y mecánicos que se tenían hasta entonces.

El resultado fue todo un éxito, y otros muchos largometrajes de Disney sucedieron a éste: *Pinocho* (*Pinocchio*, Walt Disney, 1940), *Fantasia* (*Fantasia*, Walt Disney, 1940), *Dumbo* (Walt Disney, 1941) ó *Bambi* (Walt Disney, 1942).

Fantasia resultó ser un ambicioso proyecto, ya que se combinaban imágenes con música clásica, para lo que ideó un sistema de sonido estereofónico de cuatro pistas, el Fantasound. Supuso un fracaso económico, que se unió a las huelgas que comenzaban a darse en la Factoría Disney. Otro fracaso fue *Pinocho*, ya que tardaron demasiado tiempo en realizarlo y se proyectó en plena Guerra Mundial.

A partir de entonces, otras compañías comenzaron a destacar y a competir con Disney, como es el caso de los cortometrajes de la Warner y Metro Goldwyn Mayer, con sus personajes Bugs Bunny, el Pato Lucas, Tom y Jerry o el Correcaminos. Universal inició en 1941 la serie *El Pájaro Loco* (*Woody Woodpecker*, Warner Bros, 1941), el pájaro carpintero alejado de los valores éticos y ternura de Disney. Tampoco se debe olvidar a los hermanos Fleischer, que dieron vida a personajes de gran popularidad y competencia directa de Disney, como eran el payaso Coco (1920), Betty Boop (1930) y el marino Popeye (1930). Ni a Otto Messmer, el creador de Félix el Gato (1919), precursor de los animales ideados por Disney.

Decadencia del cine de animación manual

Tras la Segunda Guerra Mundial, Disney logró recobrar el éxito con otras películas animadas, como *La Cenicienta* (*Cinderella*, Walt Disney, 1950), *Alicia en el País de las Maravillas* (*Alice in Wonderland*, Walt Disney, 1951), *Peter Pan* (Walt Disney, 1953), *La Dama y el Vagabundo* (*Lady and the Tramp*, Walt Disney, 1955), y *La Bella Durmiente* (*Sleeping Beauty*, Walt Disney, 1959).

Pero ya nada era como antes. La competencia se tornaba dura, y los métodos de producción caros y costosos. Las películas animadas japonesas y chinas se iban abriendo camino en el mundo occidental. Los ordenadores comenzaban a despuntar, y a mostrar sus amplias posibilidades. Ante tal situación, *La Bella Durmiente* fue la última película de dibujos animados realizada íntegramente a mano, llevando dos años de producción. A partir de entonces, la tecnología digital comenzaría a introducirse lentamente en cada una de las filmografías. Walt Disney Pictures entraba así en una espiral decadente, en la que parecía que iba a sumirse.

En *101 dálmatas* (*One Hundred and One Dalmatians*, Walt Disney, 1961), se llevó a cabo otro avance tecnológico: un procedimiento fotográfico llamado Xerox. El uso de esta técnica permitía pasar los dibujos directamente del papel al celuloide por medios mecánicos. Se conseguía así suprimir el entintado, y realizar trucajes como el de los 99 perros que invaden la pantalla.

Le sucedieron *Merlín, el encantador* (*The Sword in the Stone*, Walt Disney, 1963), *El Libro de la Selva* (*The Jungle Book*, Walt Disney, 1967) y *Los Aristogatos* (1970). Hasta entonces Disney había dominado con sus largometrajes, dejando el cortometraje relegado para otras áreas, destacando en éste Hanna-Barbera de EEUU, u Osamu Tezuka de Japón.

Paralelamente, en el cine comienza un interés por el trucaje y los efectos especiales. *King Kong* (*King Kong*, RKO Studios, 1933) fue la incitación, que con posterioridad derivaría en películas como *Parque Jurásico* (*Jurassic Park*, Universal Studios, 1994) o *Godzilla* (Columbia/Tristar Stu-

dios, 1998). En ellas se utilizó la técnica de animación “stop-motion”, que consiste en poner en movimiento objetos estáticos, de la que Willis O’Brien, el animador de King Kong, fue pionero. No debe confundirse con el “stop-action”, que significa hacer animados los objetos que no lo son.

Se puede decir que la Segunda Guerra Mundial cierra, en la historia del dibujo animado, la gran era de Walt Disney.

Cine de animación digital. Segunda edad de oro

A finales de la década de los setenta se abrió todo un nuevo campo en lo que se refiere al mundo de la animación con ordenadores. En la década anterior habían irrumpido en el mundo científico, y ahora se empleaban en el artístico, aunque en sus inicios era tan solo para digitalizar el proceso de producción, como por ejemplo evitar pintar las animaciones manualmente.

En el caso del cine de animación por ordenador, el trucaje del paso de manivela se lleva al extremo, ya que la unidad que se maneja, el píxel, es mucho menor que el fotograma, por lo que el animador tiene control tanto del espacio como del tiempo de las imágenes.

En la animación en dos dimensiones (2D), el ordenador puede intervenir en muchos procesos, pero difiere de la de tres dimensiones (3D), en la cual la película se realiza íntegramente con soportes informáticos. En el caso de la animación 2D, el ordenador recoge todo el material creado por el dibujante, y le realiza una prueba de línea o *line test*, de modo que se puede comprobar el correcto funcionamiento de la animación. Finalmente se utiliza en el proceso de coloreado, *ink and paint*, composición de la escena y edición final en la que se sincronizan la música, diálogos y efectos con la animación de los dibujos.

La Segunda Edad de Oro de los dibujos animados comenzó a finales de los años ochenta, con la irrupción de la animación digital. *Tron* (Walt Disney, 1982) fue la primera experiencia de animación digital airosa de Disney, a pesar de su escaso éxito comercial.

John Lasseter, un animador de Disney, comenzó en 1984 su investigación en torno a la animación digital con *The adventures of André & Wally B* (Pixar, 1984). En este cortometraje, apoyado por LucasFilm, los fondos eran estáticos, y los movimientos de los personajes básicos y escasos. La huida de André tiene un juego de planos que supuso un experimento con fructíferos resultados.

Disney desarrollaría con él escenas en 3D, las llamadas CGI o Imagen Generada por Ordenador, de sus producciones de animación tradicional, como son el baile de *La Bella y la Bestia* (1991), la estampida de *El Rey León* (1994) o las acrobacias de *El Jorobado de Notre Dame* (1996). Gracias a ellas, en los inicios de esta década de los noventa, Disney recobró protagonismo, y mantuvo su esplendor, el cual fue decayendo hasta la actualidad.

El verdadero protagonista de la revolución del 3D ha sido, sin duda, Pixar Animation. En 1986, John Lasseter se uniría a ellos, convirtiéndose de este modo en el sucesor de Disney.

Tras la creación de Pixar Animation Studios, el proceso de evolución y creación progresó, buscando el software necesario para realizar un largometraje completamente con tecnología digital. A través de la infografía, se permite generar imágenes por ordenador que pretenden emular el mundo tridimensional, mediante el cálculo del comportamiento de los volúmenes, las texturas, la luz, las sombras o el movimiento. Las técnicas infográficas se basan en cálculos matemáticos, denominándose “render” al resultado de una o varias imágenes tras el cómputo. Algunos de

dichos métodos son el Wireframe, Sólido, Sombreado Goraud, Sombreado Phong, Raytrace o Radiosidad. Si se pretende conseguir imágenes reales, obtiene la denominación de infografía fotorealista. Maya® y Alias Motion Builder® son el software preferido de los estudios de animación –como Pixar, Dreamworks, Square, Disney, Warner Feature Animation, etc.–, utilizado en combinación con RenderMan, que es el motor render fotorealista de Pixar.

Luxo Jr. (1986) fue el primero de sus cortometrajes. A pesar de utilizar un solo plano fijo, y con fondo negro, se muestra un gran avance en el juego de movimientos, con un buen uso de los recursos propios del cine, tales como el encuadre y el fuera de campo. Con *Tin Toy* (1988), ya se muestra un considerable avance técnico en los movimientos, y aumento de elementos del entorno, de sombras, de luces, etc.

Pero el salto a los largometrajes se produciría con *Toy Story* (1995), un proyecto que se prolongó durante nueve años, y que supuso el comienzo de la animación digital a gran escala. Este proyecto se realizó con la asociación Pixar-Walt Disney Pictures, uniendo así la experiencia y renombre en animación tradicional junto con la investigación en las nuevas tecnologías. De dicha unión se promovió el Sistema de Producción Animada por Ordenador o CAPS, un sistema revolucionario ideado por Disney y desarrollado por Pixar para colorear por ordenador los dibujos pintados a mano.

Fruto de esta unión se han obtenido películas de animación digital tan populares como *Monstruos S.A. (Monsters, Inc., 2001)*, *Buscando a Nemo (Finding Nemo, 2003)* o *Los Increíbles (The Incredibles, 2004)*.

En el caso de *Los Increíbles*, se trata de la primera película de Pixar en la que los personajes tienen músculos, por lo que se utilizó un nuevo formato de representación de los mismos. Se empleó una novedosa tecnología para representar la reacción de la piel humana, llamada “goo”, la cual mediante la técnica de sombreado “dispersión bajo la superficie”, permitió que la luz penetrara las capas dérmicas y generara un brillo similar al natural. Además, se obtuvo un nuevo *software* para adosar la ropa a los personajes tal que simularan el movimiento de forma real, y el movimiento del cabello. “Atmos” es el nombre del programa de sombreado que idearon, útil para producir efectos de transparencia y tridimensionalidad mayores a las nubes y las explosiones. También se deben destacar los buenos resultados conseguidos en la representación de fluidos y de fuego.

Walt Disney Digital Studio se fusionó en 1999 con DreamQuest Visual Effects, generando la entidad The Secret Lab parte de Disney Feature Animation.

Dreamworks es otra productora que está realizando una dura competencia al dúo Pixar-Disney. Fundada por Jeffrey Katzenberg, ex-productor de Disney, y Steven Spielberg, es el estudio cinematográfico del siglo XXI. Su técnica se basa en mezclar el 2D con el 3D, como en el caso de sus largometrajes *El Príncipe de Egipto (The Prince of Egypt, Dreamworks, 1998)*, *Simbad. La leyenda de los siete mares (Sinbad: legend of the seven seas, Dreamworks, 2003)*, *Hormigaz (Antz, Dreamworks, 1998)* o la popular *Shrek (Dreamworks, 2001)*. En esta última, la simulación de fluidos tiene un elevado grado de verosimilitud, representados respetando sus propiedades físicas. Como curiosidad, los personajes de la película se crearon desde su estructura ósea hasta su exterior, de modo que aunque su imagen no fuera realista, sí lo pretenden ser sus movimientos.

La trayectoria de Dreamworks sería clasificable como las *antidisneyanas (Les âmes Dessinés du Cartoon aux Mangas, 1996: 6)* que se mencionan antes de la Segunda Guerra Mundial. Se

observa un afán de alejarse de la fórmula familiar de Disney, y buscar un público juvenil y adulto que disfrute con sus filmes.

Evidentemente, otras productoras se están abriendo un hueco en la industria de la animación digital. Destacables son largometrajes como *La Edad de Hielo* (*Ice Age*, Fox, 2002) o *Robots* (Fox, 2005). No debemos olvidar el cine oriental, como por ejemplo el de Hironobu Sakaguchi, padre de *Final Fantasy: La fuerza interior* (*Final Fantasy: The spirits within*, Square Studios, 2001). Con esta película, el director se aleja completamente de la estética de los dibujos animados para crear personajes y escenarios con gran realismo. El objetivo era hacer dudar de si lo que el espectador observaba eran actores reales o sintéticos. De hecho, el 20% del tiempo de trabajo se empleó en generar el pelo de la protagonista, con más de 65.000 cabellos diferentes. El efecto natural del pelo ondeante al viento se creó con una combinación "painstaking" de trabajo manual y de un proceso intensivo de simulación por parte de los artistas. Utilizaron lo que se denomina Specular Map, un mapa para ajustar la luz en la piel y crear una textura real y animada, con imperfecciones y visión tridimensional. Además, consiguieron crear lo que denominan "personaje humano foto-realista", gracias a la reproducción de piel casi perfecta en mapas pegados sobre un modelo en tres dimensiones sobre el que ejercer la iluminación adecuada.

EVOLUCIÓN DE LOS VALORES EN EL CINE DE DIBUJOS ANIMADOS

Si el cine no simplemente es un entretenimiento sino también un reflejo de la vida y de sus lecciones, el de dibujos animados no se queda atrás. Puede poseer un sentido pedagógico, cuyas normas fueron establecidas por Disney, en el cual valores morales y éticos son las conclusiones a extraer por el espectador. Pero con el avance de los tiempos, y la decadencia de Disney, dicha escuela ha ido siendo relegada y sustituida por otra, en la cual se muestran unos personajes más agresivos, y sin afán moralizador.

Desde las primeras series animadas, el público objetivo del cine de dibujos animados no eran precisamente los niños, sino los adultos. Por ejemplo, en *El Hundimiento de Lusitania* (*The sinking of Lusitania*, Winsor McCay, 1918) se muestra la catástrofe tal y como sucedió. Incluso se utilizaban como otro medio para dar noticias.

Disney supuso la creación de un estilo de dibujos animados orientado al público familiar, y concretamente infantil. Sus largometrajes estaban marcados por unos valores éticos y morales muy determinados, tales como el respeto, la ternura, el amor o la compasión. Estos valores morales se instauraron en los infantes de dichas épocas, y marcaron su cultura y su actuación. Discutibles son ciertas crueldades típicas de Disney, que analizadas fríamente justifican que, por ejemplo, se calificara como "No recomendada para menores de 16 años" la película *Blancanieves y los siete enanitos* a causa de que la bruja intentara matar a la protagonista. A pesar de que las cualidades de los personajes que están en el lado correcto sean óptimos valores morales, como la caridad, la justicia, o la bondad, no lo son tanto los personajes malvados, cuyas intenciones son bastante funestas y nada imitables. Se realiza una clara distinción entre el bien y el mal, en la que ciertos términos se confunden. En el primero se incluyen la sumisión o el conformismo, valores típicos de los protagonistas –Blancanieves, Cenicienta, Dumbo–, mientras que en el término mal vienen incluidos acciones y sentimientos extremos como el asesinato, el odio, la envidia o la ira. No se debe tampoco olvidar que en todas las películas de la Factoría, el protagonis-

ta ha sufrido la pérdida de alguno de sus progenitores, o incluso de ambos, sentimientos profundos y dolorosos para un niño, siendo uno de los casos más recordado el de *Bambi*. Todos ellos son víctimas de algún ser malvado, que sufren hasta salir airoso gracias a su virtuosismo y amistad con otros compañeros.

Este contenido difiere del mostrado por las compañías *antidisneyanas*. Como Lucca Raffaelli afirma,

Pero si los personajes de Disney representan a los niños a los que los adultos desean, los de Warner son como los niños en la vida, posiblemente hasta peores. [...] son libres, naturales, llenos de imaginación y sinceros: [...] escapan de la autoridad y siguen sus propios impulsos. Ellos procuran ser verdaderamente sí mismos, a cualquier precio. (Les Âmes Dessinés du Cartoon aux Mangas, 1996: 87-88)²

Desde mi punto de vista, discrepo con dicha afirmación. Considero que el cine de animación con contenidos violentos y agresivos, sórdidos y mordaces, no son representación de niños libres, ni deberían ser iconos a seguir por ellos.

Durante la Segunda Guerra Mundial, los dibujos animados cobraron una relevancia especial. Ya no simplemente eran utilizados como entretenimiento, sino que se convirtieron en medios de propaganda política y de utilización ideológica, tanto en cortos de propaganda bélica como en mensajes institucionales.

A partir de los años 80, los argumentos se hicieron más ingeniosos y picarescos, con diálogos con doble sentido y alusiones sexuales.

Con *Toy Story*, la primera película de animación totalmente digital, apareció un mundo animado que permitía un amplio elenco de posibilidades de representación. De la mano de Disney, los personajes continuaban poseyendo los valores morales que tanto le caracteriza, criticados por unos, alabados por otros. El amor a la familia, el patriotismo, la generosidad o la constancia. Valores completamente diferentes a los que otros largometrajes, dirigidos también a un público infantil, pretenden ofrecer. Y me refiero a películas como *Madagascar* (DreamWorks, 2005), en la que ya se pueden observar signos de violencia, y a la mayoría derivadas del cine oriental: *Pokémon: La Película* (*Pokémon (Pokémon the First Movie: Mewto Strikes Back)*, coproducción Japón-USA; Warner Bros. Released, 1999) de muy dudosos valores a instaurar (afán de lucha, venganza, utilización), la serie de películas de *Sin-Chan* (1997-2004), con contenidos machistas y egoístas más dedicados a un público adulto que infantil.

Actualmente, el público al que se apunta con este tipo de filmografía es mixto y muy variado. Los contenidos son tan vastos como en el cine: terror psicológico, violencia, sexo, o comedia. En series como *Los Simpsons*, largometrajes animados como *Akira* (1988), y todos aquellos del estilo manga, los adultos son los espectadores mayoritarios.

Los niños aprenden desde pequeños los valores éticos con los que vivirán el resto de sus vidas. El afán actual de los adultos de acortarles la infancia y mostrar la realidad, les está alejando de vivir en un mundo mágico y de fantasía que todo niño recrea en el momento en que juega, que encamina su conducta social, y que sólo podrán experimentar con libertad en su niñez. Cada vez antes, a los pequeños, con su mente libre de los oscurecimientos de la vida adulta, se les muestra con estos filmes que hacer daño no es tan malo, incluso aporta satisfacciones personales –como por ejemplo eliminar a otro Pokémon, o faltar al respeto a los padres en el caso de Sin-Chan–. Unas mentes demasiado vulnerables a todo lo que se les muestre, y demasiado despiertas para aprender aquello que les produzca satisfacción.

Deberíamos realizar una reflexión y plantearnos si, realmente, tiene tan poca importancia que niños de corta edad vean violencia y contenidos sexuales a través de dichas películas de títulos inocentes, o si estamos labrando una nueva modalidad de infancia, la de los niños-adultos, aquellos que antes de florecer, ya saben todos los sinsabores de la vida.

CONCLUSIÓN Y LÍNEAS FUTURAS

El dibujo animado manual quedará como una excelencia aplicable sólo en casos concretos, para recordar viejos tiempos. Los ordenadores han abierto nuevos caminos desconocidos para el mundo de la animación, que facilitan enormemente la expresión de los mundos fantásticos que los creadores imaginan. La limitación que podría existir en el caso de no utilizar dichas nuevas tecnologías, de no poder dotar de realismo las escenas que se representan, se ve cada día más solventado con nuevos procesos de animación, que tanto permiten recrear movimientos realistas, como idear nuevos escenarios imaginarios.

El cuidado que se debe mantener por parte de los creadores es el de adecuar los contenidos al público al que van destinados, no perdiendo nunca el áurea fantásica y alegre que necesita el espectador infantil.

Observando la trayectoria actual y los intereses existentes, es probable que el cine de dibujos animados vuelva a dirigirse definitivamente a un público adulto o juvenil, desapareciendo así los contenidos inocentes que hasta ahora existían, ya que por muchas otras facetas de la vida, los niños van perdiendo la inocencia más pronto y pasando a ver filmes juveniles.

Sí es pronosticable que el realismo conseguido con las nuevas tecnologías sea tan perfecto que apenas se distinga del natural, y que el número de escenas recreadas sea mayor que el de las reales, en todo el cine en general.

Al igual que en muchos otros ámbitos, las nuevas tecnologías digitales se están abriendo un camino que permite no volver la vista atrás, y avanzar decididamente por ellos gracias a todas las ventajas que aportan.

Bibliografía

ARTIGAS, Jordi (1991): *Cine de animación experimental en España*, San Sebastián, Actas del III Congreso de la A.E.H.C, p. 133-172. Y 2002, Alicante Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, www.cervantesvirtual.com

BENDAZZI, Giannalberto (2003): *Cartoons. 110 años de cine de animación*, Madrid, Ocho y medio.

BLAIR, Preston (1999): *Dibujos animados. El dibujo de historietas a su alcance*, Barcelona, Evergreen.

CÁMARA, Sergi (2004): *El dibujo animado*, Barcelona, Parramón Ediciones.

CUETO, Roberto (2003): «El país de las maravillas al otro lado del espejo» dentro de ZAPATER, Juan (2003): *Dibujos en el vacío. Claves del cine japonés de animación*, Valencia, editorial del IVAM.

DE LA ROSA, Emilio y Xavier BERENGUER (1995): *Pioners de l'animació: Chomón, Cohl, McCay / Els primers dibuixants del moviment*, Barcelona, Revista de Comunicación Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra, <http://www.iaa.upf.es/formats/formats1/d09ct.htm>

DELGADO, Pedro Eugenio (1992): *El cine de animación*, Madrid, Ediciones JC.

FONTA, Javier y Olga MATAIX (2000): *Walt Disney. El universo animado de los largometrajes (1937-1967)*, Madrid, T&B.

GARCÍA, Raúl (1995): *La magia del dibujo animado*, Madrid, Mario Ayuso.

MARÍN, Jorge (2004): *Cine de dibujos animados*,

RAFFAELLI, Lucca (1996): *Les âmes dessinées du cartoon aux mangas*, Rome, Dreamland.

WELLS, Paul (1998): *Understanding Animation*, Londres y Nueva York, Routledge.

WHITE, Tony (1986): *The animator's workbook*, Nueva York, Watson & Guptill Publications.

Alias®, <http://www.alias.com/>

Final Fantasy Maniacs, El universo Final Fantasy, <http://www.ffmaniacs.com/>

Notas

¹ La nomenclatura utilizada a lo largo de esta comunicación para referenciar a títulos de filmes es: Título de la obra en castellano (Título original, estudio de animación, año de proyección). En caso de que el título original y el traducido sean iguales, se omitirá en el paréntesis.

² En el texto original: Mais si les personnages de Disney représentent les enfants que les adultes désirent, ceux de la Warner sont comme les enfants dans la vie, peut-être même pires. Dans certains cas, ils ne se comportent sûrement pas comme le voudrait maman lapin, mais ils sont libres, naturels, plein d'imagination et sincères: ce n'est pas par plaisir qu'ils disent des choses pas très gentilles mais ils échappent à l'autorité et suivent leurs propres impulsions. Ils cherchent à être vraiment eux-mêmes, à n'importe quel prix.

Las colaboraciones cinematográficas de la empresa cerámica y su eficacia comunicativa. Tau Cerámica, un caso de estudio

Rocío Blay Arráez
Mayte Benlloch Osuna
Universitat Jaume I

La presencia de marcas comerciales y productos dentro de películas cinematográficas es, ha sido y será siempre objetivo de gran interés publicitario para los anunciantes. Se trata de un medio muy efectivo para evitar el *zapping*, tan temido por los publicitarios y además, presenta el producto de una manera nada intrusiva desde el punto de vista del espectador, que lo ve integrado y justificado por el contenido de la escena en cuestión. Además, esto ayuda a las marcas comerciales a configurar y potenciar su personalidad a través del contexto en el que están situadas y por su interacción con los personajes, del mismo modo, que son un recurso, los productos y marcas, muy utilizado por los directores y guionistas para perfilar la caracterización de los personajes.

También debemos tener en cuenta que para la industria cinematográfica la publicidad, en todas sus expresiones, ha devenido un elemento de financiación de creciente importancia para el sector. Pues bien, esta investigación se va a centrar en una de estas fórmulas de presencia de producto dentro de un film, el *product placement*, entendido como la colocación estratégica de un producto dentro de una película de tal forma que pasa a formar parte natural del propio escenario, sin que aparentemente sea "publicidad explícita". Pero también debemos diferenciar entre el *product placement*, donde la marca comercial tiene un protagonismo, y en la modalidad en la que se centra esta investigación, que es una fórmula alternativa en la que se da la aparición del producto sin marca, ni rasgo identificable.

Con esta peculiaridad, puesto que se trata de una fórmula de *product placement* menos explícita, es lógico que nos preguntemos, si es o no efectiva esta modalidad en términos de comunicación y si podemos hablar de *product placement* o se trata de una herramienta de apoyo para el

desarrollo de otras acciones de comunicación. Para ello, analizaremos la experiencia de Tau Cerámica, una empresa pionera en su sector en este tipo de acciones que ha tenido colaboraciones cinematográficas con la productora El Deseo, S.A., y más concretamente, en las películas dirigidas por Pedro Almodóvar.

ORIGEN, EVOLUCIÓN Y CARACTERÍSTICAS DEL *PRODUCT PLACEMENT* EN PELÍCULAS CINEMATográfICAS

El *product placement*, expresión anglófona cuya traducción en castellano significa emplazamiento de producto, es una técnica que consiste en la inclusión de productos o servicios comerciales en obras cinematográficas o televisivas a cambio de un cierto pago o de una colaboración en la promoción de esas mismas obras audiovisuales (Méndiz Noguero, 2001).

Esta técnica publicitaria, nace de la mano del cine a primeros de 1930 en Estados Unidos, donde su presencia empieza a ser notoria en algunas comedias *hollywoodienses* anteriores a la II Guerra Mundial. En España, sin embargo, no se popularizará hasta la década de los noventa donde de la mano de series televisivas como son *Farmacia de guardia*, *Médico de familia*, *Periodistas*, etc. tendrá su mayor esplendor y desarrollo.

También en el cine español tenemos ejemplos de esta actividad que ha colaborado con la financiación de producciones nacionales, en los últimos años, como *Mar Adentro*, que contó con el *product placement* de Tena Lady, por ejemplo, y como es el caso del cine de Almodóvar, donde incluso tenemos una tesis de referencia, que analiza la importancia de esta actividad en el desarrollo y apoyo de la marca y su concepto, titulada *El concepto de marca en la comunicación audiovisual y publicitaria en el cine. Un estudio de los indicadores de marca en el caso Almodóvar*, de José Amiguet, que nos proporciona ejemplos de cómo a través de esta técnica aplicada al cine se va configurando la imagen de las marcas. No obstante, esta tesis es anterior a las colaboraciones cinematográficas de Tau Cerámica con el cine de Almodóvar, con lo que nos sirve únicamente de fuente de referencia.

No obstante, respecto al objeto de estudio de esta investigación, el caso de Tau Cerámica y la eficacia de sus colaboraciones con el cine de Almodóvar que posteriormente analizaremos con detalle, nos debemos plantear primero la necesidad de clasificar la tipología de *product placement* que estamos estudiando. Lógicamente la peculiaridad del producto cerámico donde no existe, una vez colocado el material, un *packaging* que lo identifique y una marca comercial claramente identificable, condiciona por completo la colaboración cinematográfica y su eficacia.

En primer lugar, nos vemos obligados a clasificar o dar nombre a esta tipología de colaboración, donde el *product placement* es pasivo, puesto que no hay interacción entre los personajes y el producto, y además debemos tener en cuenta que no hay logo-símbolo o denominación identificable en el desarrollo de la escena donde está presente el producto. Podríamos, simplemente plantearnos denominarlo cesión de producto para atrezzo, sin más intención que la mera colaboración cinematográfica, no obstante, este tipo de acciones y este es el caso de Tau Cerámica, se llevan a cabo con una clara finalidad comercial y por ello, no podemos afirmar que simplemente se trate de cesión de producto, por tanto en esta investigación nos decantaremos por denominarlo *product placement pasivo sin marca*.

Las estrategias comerciales perseguidas por ambas partes son muy claras cuando la presencia de la marca comercial está presente: por un lado, la producción cinematográfica obtiene sus ventajas financieras, con la oportunidad de reducir los costes de producción, proporciona realismo a las propias películas situando a los personajes en escenarios cotidianos, donde los espectadores muchas veces se sienten identificados, y además, ayudan a definir al personaje, con la propia personalidad de la marca. Por otro lado, la marca colaboradora se introduce en la cotidianidad del personaje con un sistema donde el público se encuentra positivamente predispuesto, ve reforzado el valor de su marca por adhesión del público a la historia, a los personajes, etc. donde se produce lo que Alfonso Méndiz ha denominado, transferencia de imagen. Además, acontece en una situación donde no hay ruido en la comunicación procedente de la competencia, en el momento de aparición del producto sólo él en términos comerciales es el protagonista junto con los personajes del film, y también debemos apuntar que es claramente más económico que un spot tradicional o un patrocinio.

Pero una vez más nos debemos preguntar si en el caso de la tipología de *product placement pasivo sin marca*, seleccionado por Tau Cerámica, estos objetivos se ven satisfechos, y si por tanto, esta acción publicitaria ha sido eficaz para la empresa en términos de cumplimiento de los objetivos de comunicación, que toda acción de *product placement* puede perseguir, o han tenido que llevar a cabo acciones adicionales para poder sacar mayor rendimiento a estas colaboraciones cinematográficas que posteriormente estudiaremos. Esta inquietud es la que nos ha llevado a analizar en términos de eficacia comunicativa, las colaboraciones de Tau Cerámica, puesto que aunque pionero en su sector por llevar a cabo este tipo de acción poco habitual en la comunicación de empresas pymes, las peculiaridades del producto nos llevan a determinar la necesidad de una campaña en paralelo para poder capitalizar las ventajas de esta colaboración. Por ello, hemos visto la necesidad de analizar estas cuestiones junto con la Dirección de Comunicación de la empresa Tau Cerámica, que nos ha ayudado a conocer las acciones de comunicación realizadas en paralelo, a la pura presencia de producto en el cine de Almodóvar y además, con la característica de no ser productos específicamente de su catálogo, sino que fueron diseñados y producidos *ad hoc* para la colaboración cinematográfica.

LA NECESIDAD DE FINANCIACIÓN DE LAS PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS

Venimos oyendo desde hace mucho tiempo que el cine español está en "crisis". Entendemos que las necesidades de financiar los proyectos cinematográficos y las dificultades para la obtención de recursos financieros limitan el desarrollo con éxito de muchos de los proyectos que nacen en España. La financiación del sector cinematográfico, centrándonos únicamente en la producción, proviene de fuentes muy diversas, desde los capitales propios de la empresa productora, pasando por ayudas provenientes del gobierno estatal (como los créditos con condiciones especiales que concede el Instituto de Crédito Oficial, –a través del Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales (ICAA)–), las ayudas y/o subvenciones que puedan provenir de los gobiernos regionales, pasando por la mera obtención de créditos bancarios en entidades financieras... pero, dado que parece ser que no es suficiente, se han desarrollado otras formas de financiación provenientes de la empresa privada, (con una contraprestación muy diferente al pago de intereses: la comunicación y la promoción de los productos, servicios o marcas empresariales), el *product placement*, cuyas características se han descrito anteriormente. Así pues, las produc-

ciones cinematográficas han conseguido obtener recursos utilizando los diferentes productos o servicios de empresas privadas, integrándolos en las producciones como una parte más de ellas.

A su vez, las marcas comerciales que han desarrollado estas acciones han podido ampliar las posibilidades de comunicación de sus productos, servicios y proyectar con ello una imagen de la marca positiva e integrada en la película. No obstante, la técnica del *product placement* (tan socorrida ahora para la producción de series de TV) ha sido utilizada en su mayoría por grandes empresas y sobre todo para bienes de consumo. Pero, por las características de la acción (integrada dentro de las técnicas que en argot publicitario denominamos *bellow the line*) y las características del producto cinematográfico (las películas), se abre un amplio abanico de posibilidades para otro tipo de empresas.

Este es el caso algunas empresas, como Tau Cerámica, que, por las características estructurales y las peculiaridades en la gestión de su comunicación, que ahora detallaremos, han comenzado a incorporar este tipo de acciones en aras a la proyección de una imagen corporativa positiva y coherente con el resto de acciones que realiza, que le permita posicionarse adecuadamente en un entorno tan competitivo y en un sector “amenazado” por la competencia asiática en materia de precios.

Si observamos de manera general las acciones de comunicación que realizan las empresas del sector cerámico (entre las que incluimos a la empresa Tau Cerámica), y basándonos en los parámetros que analiza la profesora Maribel Reyes (Villafañe, 2001; 121), (entre los que podríamos señalar la publicidad, el marketing promocional y directo, marketing *one to one*, participación en ferias y eventos sectoriales, noticias de prensa, comunicación interna,...), podríamos decir que el sector cerámico se caracteriza por realizar una gestión de la comunicación típicamente Pyme, centrandó sus esfuerzos de inversión en comunicación en aquellas acciones que describía la profesora Maribel Reyes como las técnicas habitualmente utilizadas por estas empresas, y que podríamos resumir en los siguientes puntos:

- En el sector cerámico, el desarrollo de acciones de comunicación *bellow the line* es más extenso que las acciones de comunicación realizadas en medios convencionales. Si tenemos en cuenta el peso relativo de las acciones en materia de presupuesto, podemos concluir que las cantidades destinadas a comunicación en medios no convencionales son mayores que en medios convencionales, y en su conjunto pensamos que son más escasas que en otros sectores, donde las empresas invierten tanto en medios convencionales como en acciones *bellow the line*.
- Las acciones *bellow the line*, (en contraposición con lo que ocurría en la mayoría de campañas en medios convencionales –prensa –) dejan ver una estrategia diferencial según el público objetivo al que se dirigen. Podríamos clasificar diferentes acciones determinadas para públicos concretos, (ferias para distribuidores, acciones de patrocinio para el cliente o acciones de mecenazgo para la comunidad más próxima...).
- Exceptuando algún caso concreto, muchas veces no se aprovechan las sinergias a favor de la marca empresarial, y por lo tanto, a favor del desarrollo correcto en términos de posicionamiento del conjunto del sector, que se podrían aprovechar si hubiera una estrategia clara de comunicación, que permitiera una realización coherente y más adecuada de diferentes acciones de comunicación tanto en medios convencionales (prensa, radio, TV), como en medios no convencionales. Debemos, no obstante, exceptuar algunos casos, que si que muestran una coherencia entre las diferentes acciones realizadas.

- En definitiva, el sector cerámico ha empezado a implementar en los últimos años estrategias de comunicación para intentar conseguir el posicionamiento requerido dada la coyuntura actual y sus características sectoriales.

Por todo esto, consideramos que este tipo de “colaboraciones” son una fórmula idónea, tanto para las productoras del sector cinematográfico, como medio alternativo o de apoyo a la financiación de sus proyectos, como para las empresas cerámicas, porque, por un lado, como hemos anotado, su grado de inversión en comunicación se centra en técnicas “*bellow the line*” y por otro, porque este tipo de acciones el *product placement pasivo sin marca*, todavía no ha alcanzado un grado de saturación que les reste eficacia comunicativa, y que, por lo tanto podría favorecer la proyección positiva de la imagen empresarial siempre y cuando se realizara, posteriormente, una correcta gestión posterior de la acción en cuestión, generando *publicity* en la medida de lo posible, rentabilizando, seguramente con creces, la inversión realizada.

No obstante, sólo conocemos un caso entre las empresas del sector cerámico que haya recurrido a este tipo de acción de comunicación para favorecer la proyección positiva de su imagen corporativa. Así, hemos creído conveniente analizar el caso de Tau Cerámica como pionera y además como referente que pueda servir para analizar la gestión posterior de la acción y permitir así conocer cuáles son los pasos para un correcto desarrollo de este tipo de acción en un sector tan competitivo como el cerámico y con un producto tan homogéneo e indiferenciado como el pavimento y revestimiento cerámico.

ANÁLISIS DE LA EFICACIA COMUNICATIVA DE LA COLABORACIÓN CINEMATOGRÁFICA DE TAU CERÁMICA CON EL CINE DE ALMODÓVAR

Tau Cerámica, en términos de comunicación, no se diferencia en muchos aspectos de otras empresas del sector. Las acciones de comunicación que ha realizado en el año 2004 mucho tienen que ver con las que realizan las pymes españolas, generalmente, para comunicar sus marcas y/o productos. Realiza un conjunto de acciones *bellow the line* que comparte con la mayoría de empresas del sector: como acciones de marketing directo, patrocinios deportivos, etc.

Es precisamente en el apartado de patrocinios, según la clasificación de Tau Cerámica, donde la empresa ha dado un paso más, diferenciándose del resto de anunciantes del sector cerámico, y ha utilizado como herramienta de comunicación *el product placement pasivo sin marca* en el cine, en concreto en dos películas de Almodóvar, *Todo sobre mi madre*, galardonada con un Oscar, y *La Mala Educación*.

Esta colaboración surgió de manera fortuita por un encuentro casual entre el Director de Comunicación de Tau Cerámica y Pedro Almodóvar, que buscaba localizaciones para su siguiente película en una casa restaurada con cerámica de dicha empresa. A partir de este encuentro la empresa se ofrece a colaborar con el director manchego, poniéndose en contacto directo con la productora El Deseo, para la cual finalmente acaban realizando un producto personalizado de producción tradicional y fuera de su catálogo comercial. Esta colaboración únicamente consistió en la entrega del producto totalmente gratuita sin ninguna colaboración adicional, como contraprestación la productora incluyó en los títulos de crédito, en el apartado de agradecimientos la marca de Tau en primer lugar. También durante la época de promoción de la película *Todo sobre mi madre*, que coincidió con la época navideña, la productora El Deseo subastó en un programa

televisivo, los azulejos nombrando la marca Tau como fabricante de los mismos. Esta acción fue positiva ya que tuvo una gran repercusión en el medio televisivo de pura presencia de marca, y más importante todavía por el contexto donde transcurrió la subasta, un programa benéfico, podría haber aportado, aunque no tenemos datos cuantificados, un valor positivo a la marca.

Evidentemente al ser un producto que no pensaban comercializar, los objetivos de la empresa con esta acción no eran fines puramente comerciales donde se pudiera valorar de forma tangible el retorno de la inversión, sino que se trataba de una acción que les iba a reportar beneficios en términos de imagen corporativa.

Adjuntamos aquí los folletos, editados en dos idiomas (español e inglés), que acompañan a unas reproducciones del azulejo utilizado, y que, con un *packaging* especial y en edición limitada, fueron entregadas a sus principales clientes. Ésta es la única acción en paralelo, que se llevó a cabo para apoyar la colaboración cinematográfica:



De todas las reflexiones que pudimos compartir con el Director de Comunicación, podemos concluir que estas dos colaboraciones con el cine de Almodóvar, no formaban parte de una estrategia global de comunicación. Por lo tanto, no hubo ninguna preparación y desarrollo previos a la acción, ni siquiera se perseguían unos objetivos concretos y cuantificables. Además, consideramos que no han capitalizado los valores que el cine de Almodóvar podría haber aportado a su marca, como otro elemento más de diferenciación, ni siquiera han llegado a plantearse si son estos valores los que ha perseguido la empresa y si eran acordes con la imagen que pretenden transmitir.

Aunque desde la Dirección de Comunicación son conscientes de que las repercusiones de dicha acción han sido positivas en términos de notoriedad de marca, no se han realizado acciones posteriores de post-test sobre la repercusión mediática, ni tampoco han llevado a cabo el *value* de presencia en medios, con la finalidad de cuantificar económicamente los efectos de la acción en *publicity*.

La acción realizada dentro de lo que hemos denominado *product placement pasivo sin marca* tiene unas características muy atractivas por la repercusión mediática que pudiera tener, y cuyos resultados comunicativos tenderían a reforzar, a nuestro parecer, de forma coherente la imagen que la empresa pretende transmitir. Precisamente al tratarse de un tipo de *product placement* donde el producto no va "marcado", este tipo de colaboraciones cinematográficas deberían haber supuesto posteriormente la base para la generación de *publicity*. Sin ese esfuerzo poste-

rior, se corre el riesgo de pasar desapercibidos, y de no rentabilizar la inversión realizada y que tan buenos resultados podría generar en caso de estar bien gestionada, puesto que podría haber aportado valores positivos a la imagen de la empresa. Las características estructurales del sector cerámico y los bajos presupuestos destinados a comunicación, hacen del *product placement pasivo sin marca* una alternativa a explotar por estas empresas, pero eso sí, teniendo en cuenta que en sí misma, esta nueva técnica no aporta los beneficios esperados si no se desarrollan y activan otro tipo de acciones paralelas que le den la eficacia requerida.

Bibliografía

AMIGUET, J.M. (1999): *Tesis Doctoral, El concepto de marca en la comunicación audiovisual y publicitaria en el cine. Un estudio de los indicadores de marca en el caso Almodóvar*. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información.

ASCER: *Informe: Los sectores español y mundial de fabricantes de baldosas cerámicas 2003*. diciembre 2003

LÓPEZ LITA, R. (2000): *Comunicación: La clave del bienestar social*, Drac, Madrid.

MÉNDIZ NOGUERO, A. (2001): *Nuevas formas publicitarias : patrocinio, product placement, publicidad en Internet*. Universidad de Málaga, Málaga.

SUBDIRECCIÓN GENERAL DE COMEX DE PRODUCTOS INDUSTRIALES: "El Sector Baldosas Cerámicas: Azulejos y Pavimentos En 2003"

VILLAFÁÑE GALLEGO, J. (Dir.) (2001): *La gestión de la comunicación en las empresas pymes españolas de Maribel Reyes*. Dentro de: Informe anual 2001: El estado de la publicidad y el corporate en España y Latinoamérica. Pirámide, Madrid.

www.clubdemarketing.com: *III Jornadas de Márketing Cinematográfico*
<http://multidoc.rediris.es/multidoc/3jornadas/videos.htm>

www.ibaia.org/esp/informes.php:

Programas de Apoyo a la inversión y financiación de la producción audiovisual. Estudio comparado y propuesta para la creación de un marco propio en Euskadi.

La extensión del relato a través de las nuevas tecnologías: *Sin City* y la adaptación cinematográfica

Ángel Pablo Cano Gómez
Miguel Ángel Martínez Díaz
Universidad Católica San Antonio de Murcia

La industria cinematográfica se ha valido frecuentemente de modelos narrativos no fílmicos para la ideación de nuevas propuestas. Entre ellos, el cómic, ha resultado una fuente idónea para llevar ideas frescas a la gran pantalla. Modelos que suelen atraer de forma generalizada a público joven y taquillero. De esta forma, las adaptaciones acometidas hasta ahora, adolecían de una búsqueda continua de la espectacularidad y el artificio como única vía atrayente, dejando de lado el origen narrativo original.

Aunque honrosas excepciones como *Superman I* (Richard Donner, 1978), el primer *Batman* (Tim Burton, 1989), o las más actuales *Spiderman* (Sam Raimi, 2002-2003) trataban de ahondar en cierta forma en las complejidades de los personajes, convirtiéndolas en correctos vehículos del cómic, dejaban casi de lado el carácter formal originario, para centrarse de forma casi única en la narrativa fílmica más tradicional. Sin embargo, Robert Rodríguez y Frank Miller (es importante destacar el hecho de que el propio director del film sea el creador del cómic) han adaptado la obra *Sin City* al cine absorbiendo de forma casi total la narración visual de las páginas impresas. Así, y como nos dicen Gasca y Gubern (2001:15): “A la vez que los comics y el cine, medios populares nacidos casi contemporáneamente, intercambiaron sus hallazgos expresivos e interactuaron entre sí con gran dinamismo e intensidad. También en el lenguaje de los comics se localizan hallazgos y formalizaciones profundamente originales, como bastantes metáforas visuales e ideogramas...”

Para llevar a cabo este trasvase narrativo, los directores de *Sin City* se han valido de los adelantos técnicos más punteros en cuanto a la postproducción cinematográfica se refiere. La denodada lucha por calcar plano a plano el cómic y la utilización parcial de color en muchas de las esce-

nas del film demuestran una utilización novedosa y claramente narrativa de las nuevas tecnologías cinematográficas.

Aunque el objetivo de ésta comunicación se centraría en el traslado discursivo entre el mundo del cómic y el cinematográfico a propósito de la utilización de las herramientas de postproducción de nueva generación, se hace imprescindible describir el proceso por el cual estas técnicas han logrado dar el salto entre el mundo informático y el cinematográfico. Y cómo están resultando vitales en el hecho narrativo.

El cine se basa en la fotografía pero, a raíz de la digitalización, aunque la esencia no ha cambiado, el modo de crear, manipular, transmitir, reproducir y almacenar las imágenes ha sufrido una mutación definitiva. Se ha optado por un lenguaje común: el formato binario. Pero esto no es un hecho que ocurra solamente en el medio cinematográfico; otros medios de información, como la radio, las telecomunicaciones, las labores documentales, prácticamente todo lo relacionado con el mundo de la comunicación humana está optando por la digitalización, converge hacia un lenguaje unificado.

La ventaja que más nos interesa resaltar del mundo digital que nos rodea es la posibilidad de representar lo imposible, ver lo invisible. Gracias a la tecnología digital, el cine (el resto de medios también aunque en menor medida) ha sufrido una transformación no sólo técnica, sino también morfológica. El desarrollo definitivo de las técnicas cinematográficas digitales acontecido a mediados de la década de los noventa (aunque iniciado de manera puntual en la década anterior) con filmes como *Terminator 2* (James Cameron, 1991), *Parque Jurásico* (*Jurassic Park*, Steven Spielberg, 1994) o *Matrix* (*The Matrix*, The Wachowski Brothers, 1998) supuso un punto de inflexión en la narración audiovisual. El realizador cinematográfico actual no sólo posee, gracias a los ordenadores, una herramienta más efectiva para realizar determinados trucajes, que también, sino que disfruta de la posibilidad antes inaudita de contar situaciones antes inviábiles. Somos conscientes de la atrevida aseveración aquí enunciada, sin embargo, creemos que hay actualmente suficientes ejemplos que apoyan esta teoría, siendo *Sin City* uno de ellos.

No cabe duda que la unión de intereses más clara entre el mundo informático y el cinematográfico ha sido el tecnológico. Muchos ámbitos de investigación que se han abierto en el primero han sido totalmente enfocados al medio audiovisual, hemos pasado de una informática casi únicamente dedicada a la oficina –ofimática- a la tecnología multimedia donde la imagen forma parte casi exclusiva del mundo electrónico. En este sentido Ángel Luís Hueso (1999: 4) nos confirma que “hay que tener presente que nos encontramos ante una serie de manifestaciones que tiene su base más profunda en determinadas claves técnicas, las cuales han condicionado de manera decisiva tanto la aparición de estos medios como su desarrollo posterior; este factor [...] debe ser valorado de manera continua puesto que adquiere una singularidad que va más allá de la meramente mecánica.” Vamos observando en este proceso que no sólo se vinculan estos ámbitos tecnológicamente, sino que esa “singularidad va más allá de lo puramente mecánico” (Hueso, 1999: 4).

Así, Hueso se retrotrae a la teoría en V para estructurar esta convergencia tecnológica en dos bloques evolutivos muy delimitados: el fotográfico (cinematografía) y el electrónico (telemática). Teoría defendida por Luís Gutiérrez Espada a finales de los setenta en su *Historia de los Medios Audiovisuales*. “De tal manera que se producen dos fuerzas sincrónicas: una que marca un avance cada vez más rápido (cada vez es menor el tiempo que separa una aportación técnica de la que sigue inmediatamente) y otra que impulsa un acercamiento hacia la otra corriente” (Hueso,

1999: 5). Pero este desarrollo no se produce de manera constante a lo largo de la historia, hay épocas de aceleración electrónica, por llamarlo de alguna forma, y otra fotomecánica. Aunque sin duda su camino es hacia la unión.

Todas las innovaciones aparecidas en la rama fotográfica a partir de 1982 se fundamentan en la tecnología informática: imágenes por ordenador, edición no-lineal, televisión digital, etc. Así, Lev Manovich en su libro *The Language of New Media* nos asevera que el cine se ha convertido en el esclavo del ordenador, convirtiéndose este en un creador de mensajes mediáticos. (Manovich, 2001: 48).

Con todo esto no queremos decir que el film *Sin City* no hubiera podido realizarse sin la utilización de las herramientas tecnológicas actuales, pero es obvio que la forma característica que han tenido los creadores de adaptarla resultaba altamente inviable hasta ahora. Las técnicas heredadas del proceso convergente aquí apuntado han sido definitorias para la consecución de la puesta en imágenes del cómic de Miller.

A continuación expondremos una serie de argumentos comparativos entre el cómic y la película que intentan corroborar las manifestaciones aquí defendidas.

SIN CITY

Bienvenidos a Basin City, hogar de corrupción y de inmundicia humana. Policías corruptos, asesinos a sueldo, prostitutas y demás gente de mal vivir pueblan sus calles. Marv, un matón sin escrúpulos busca venganza tras el asesinato de la única mujer que le ha amado, Dwight media en una guerra callejera de prostitutas y policías, John Hartigan busca su propia redención salvando a una niña de las manos de un depravado sexual. Estos son los personajes de *Sin City*, film codirigido por Robert Rodríguez y el creador del cómic original Frank Miller, con colaboración de Quentin Tarantino incluida.

Dos serán los objetos de estudio que analizaremos en la adaptación cinematográfica de *Sin City*: el uso parcial del color y la puesta en escena.

La puesta en escena se refiere, fundamentalmente, a la creación de un ambiente general que sirve para dar credibilidad a la situación dramática. Este concepto engloba, por tanto, la decoración, la luz, el color, la iluminación, el vestuario, el maquillaje y la interpretación de los actores. En suma, todos los elementos expresivos que configuran la creación de un filme. (Fernández Díez; Martínez Abadía, 1999:152).

Ya en la escena inaugural podemos observar la utilización particular que se realiza del color. El vestido rojo intenso que resalta sobre el puro blanco y negro deja bien a las claras la intención trasgresora del film de Rodríguez y Miller. La pigmentación llevada a cabo de manera tan perfecta gracias a las técnicas actuales de postproducción digital, anticipa claramente el futuro de su poseedora: la muerte. El verde fulgurante que emerge en los ojos de la chica de rojo (no conocemos su nombre) será un truco narrativo recurrente a lo largo del film.

Cabe destacar que la versión cinematográfica de *Sin City* recurre de manera más asidua a la coloración que el cómic original. Miller comenzó con la utilización del color en la cuarta entrega de la serie titulada en España *Ese Cobarde Bastardo* siendo el título inglés más aclarador en cuanto a la utilización del pigmento se refiere: *That Yellow Bastard* (*Ese Bastardo Amarillo*).



La utilización de estos elementos que rompen la pátina de blanco y negro suponen una llamada de atención al espectador, resaltan de la podredumbre que inunda Sin City ciertos rasgos visuales de los personajes que los libera de toda inmundicia o los hace caer todavía más profundo. Esto es evidente cuando se utiliza en alguno de los atributos físicos de los protagonistas: el pelo rubio y el colchón rojo en forma de corazón del ángel hecho mujer que ama a Marv; el amarillo intenso, extraído directamente del cómic, del cuerpo deformado del hijo del senador; los ojos azules de la prostituta traidora. Estos detalles coloristas hacen de *Sin City* una historia moral, tal y como nos lo afirma el propio autor "Mi perspectiva es esencialmente romántica. Se llama Sin City porque básicamente trata sobre la moralidad. O sea, gente siendo puesta a prueba por un entorno corrupto. Eso tiene que ver con quien soy yo y con la clase de historias que me gustan.". (Declaraciones tomadas de la entrevista aparecida en *U, el hijo de Urich* en guiadelcomic.com)

Delimitada narrativamente la utilización del color en *Sin City*, es oportuno abordar la cuestión de la puesta en escena. Aspecto más llamativo de la adaptación que Rodríguez y Miller han realizado, resulta evidente la intención de los autores del film en plasmar página a página el aspecto visual del cómic, hasta tal punto que muchos de los planos de la película son calcos del cómic. El propósito no es otro que utilizar la imagen impresa original de Miller como *storyboard* de la película. A continuación reflejamos algunos ejemplos que ejemplifican a la perfección lo expuesto.



Estas imágenes no sólo resaltan el hecho de la copia textual de la imagen del cómic, si no que reflejan la necesidad de utilizar las nuevas tecnologías audiovisuales para llevarlas a cabo. Tanto en la primera como en la segunda escena, vemos al personaje interpretado por Mickey Rourke, Marv, en situaciones ideadas por Miller para el cómic, extremadamente difíciles de llevar al cine. En la inicial vemos cómo el protagonista salta con las piernas por delante sobre el cristal delantero de un coche de policía a toda velocidad. La escena continúa con un plano del interior del coche a la vez que Marv atraviesa y rompe el parabrisas del vehículo. En el siguiente plano aquí reseñado, vemos al personaje escapar del coche que conducía y que ha acabado sumergido en el agua. Simultáneamente a Marv y el coche, tal y como se veía en la viñeta originaria, requiere el uso de técnicas de animación digital para su realización.

Pero ¿por qué ese afán desmedido por la copia exacta del cómic? ¿Qué intención tenían Robert Rodríguez y Frank Miller en hacer una especie de tebeo animado con personajes reales? En nuestra opinión, el deseo último de los creadores de *Sin City* es la unión efectiva del lenguaje visual impreso con el filmico. Utilizar las potentes imágenes gráficas de Miller y trasladarlas tal cual a la gran pantalla con la esperanza de que guarden la fuerza original. Creemos que llegaron a la conclusión de que la única forma de ser leal al cómic era no adaptar la narración, sólo plasmar en cine las viñetas tal y como las ideó en su origen Miller.

Bibliografía

FERNÁNDEZ DÍEZ, F.; MARTÍNEZ ABADÍA, J. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Paidós Papeles de Comunicación 22. Barcelona, 1999.

GUBERN, Román; GASCA, Luis. *El discurso del cómic*. Editorial Cátedra. Madrid, 2001.

GUTIÉRREZ ESPADA, Luís. *Historia de los Medios Audiovisuales: cine y fotografía*. Pirámide. Madrid, 1982

HUESO, Ángel Luis. *Los Medios Audiovisuales y el Hombre al final del Siglo*. Separata de "El Museo de Pontevedra" tomo LIII. Pontevedra. Santiago de Compostela, 1991.

MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. The MIT Press. Los Angeles 2001.

Otras fuentes

www.guiadelcomic.com

www.filmrot.com

El cine ante la implantación de la televisión digital en España

Andreu Casero Ripollés
Universitat Jaume I

La digitalización es un proceso que comporta múltiples cambios en las estructuras y la configuración actual del sistema audiovisual. Lejos de ser un mero recambio tecnológico, constituye una dinámica transformadora que afectará en gran medida al conjunto de los sectores comunicativos. Consecuentemente, el cine no escapará a este panorama de mutaciones.

Junto a las mejoras técnicas, una de las principales consecuencias de la digitalización tiene que ver con el campo de los contenidos. La migración digital supone una auténtica revolución de los contenidos que se convierten en motores esenciales de los cambios. El aumento de la oferta y la mayor capacidad de maniobra y elección del público los sitúa como la piedra angular del sector de la televisión digital. No en vano, algunos autores han insistido en su importancia estratégica (Prado; Franquet, 1998) en el nuevo escenario. El cine, que constituye una verdadera fuente de contenidos, está llamado, por tanto, a desarrollar un rol destacado en el futuro digital inmediato.

Puesto que la digitalización se encuentra aún en sus primeros compases en muchos aspectos, nuestro objetivo es ofrecer una aproximación sucinta a la situación del cine en el mercado de la televisión digital. Para ello, es imprescindible tener en cuenta el contexto marcado por dos elementos: la situación actual de la televisión digital en España y las nuevas modalidades de consumo emanadas de las tecnologías digitales. Ambos factores inciden directamente sobre el sector cinematográfico, influyendo sobre sus posibilidades y opciones de aprovechar los beneficios de la digitalización.

EL MERCADO DE LA TELEVISIÓN DIGITAL EN ESPAÑA

Pese a sus potencialidades técnicas y a sus expectativas de futuro, la televisión digital ha protagonizado un escaso desarrollo en España. Las razones que se hallan detrás de este hecho hay que buscarlas en las lógicas de mercado y en las decisiones gubernamentales. Respecto del primer aspecto, los nuevos soportes se han revelado como negocios que exigen fuertes inversiones y generan elevadas pérdidas iniciales. Consecuentemente, el número de actores privados interesados en ofertar este tipo de servicios es reducido. Por su parte, las políticas de comunicación articuladas desde el sector público han sido ineficaces cuando no inexistentes, y han estado marcadas por la ausencia de medidas de promoción e impulso.

A estos lastres, hemos de añadir el hecho que la televisión digital no se inserta en un territorio yermo, sino que debe buscar su espacio en un escenario marcado por una competencia feroz entre los diferentes soportes y operadores. El resultado de ello se ha traducido en la configuración de un inframercado, caracterizado por su debilidad e inestabilidad. La televisión digital en España se revela, pues, como un sector inmaduro, cuyo crecimiento y expansión están aún por llegar.

Las características que permiten trazar los perfiles y confines de este mercado se pueden resumir en los siguientes puntos:

- El grado de penetración de la televisión digital en España puede calificarse de bajo, puesto que únicamente el 14% de los hogares cuentan con acceso a este tipo de soportes (GAPTEL, 2005). Esta cifra se sitúa varios puntos por debajo de la media de la Unión Europea, establecida en el 21%, pero queda lejos de los países que lideran la digitalización audiovisual, entre los que sobresale Reino Unido con un índice de penetración del 57%. En consecuencia, la situación de partida para la generalización de la oferta digital resulta desfavorable.
- El satélite es el soporte predominante en el mercado de la televisión digital en España. Desde su aparición en 1997, de la mano de *Canal Satélite Digital* (Sogecable) y *Vía Digital* (Telefónica), se ha configurado como el pivote de la digitalización audiovisual. Su supremacía se evidencia con un dato: concentra la mitad del total de abonados a ofertas de audiovisuales de pago (tabla 1). Sin embargo, los elevados costes, que llevaron a las dos plataformas citadas a perder del 1997 al 2001 un total de 1.365 millones de euros (Bustamante, 2002), precipitaron su fusión. Así, en mayo de 2002, nació *Digital +*, cuyo protagonismo en el ámbito de la televisión digital es absoluto puesto que acapara el 51,5% del mercado (CMT, 2005). Pese a ostentar una posición casi monopolística, la tendencia de este soporte se sitúa ligeramente a la baja, ya que en el período 2001-2004 ha perdido un 6% de suscriptores.
- El cable aparece como el soporte que registra un mayor avance en los últimos años. De hecho, del 2001 al 2004, ha doblado el número de clientes superando, por primera vez el millón de abonados. En consecuencia, atesora un 34,9% del mercado de la televisión digital en España (tabla 1). Los dos grandes operadores en este sector, ONO y AUNA, son los principales promotores de este empuje, con una oferta que combina la televisión, el teléfono y el acceso a Internet en un mismo paquete comercial.
- La televisión digital terrestre (TDT), pese a ser el formato elegido para liderar la migración digital y aglutinar el grueso de la futura oferta televisiva, continúa en un claro estancamiento. Aunque España fue el tercer país de la UE en poner en marcha emisiones bajo este soporte, el fracaso, y posterior cierre en 2002, de *Quiero TV*, el primer operador de pago de TDT, sumió

a este sector en una profunda crisis. Se generó, de esta manera, una situación de bloqueo que atenaza, aún a mediados de 2005, el despliegue de esta tecnología. La articulación, a través de la TDT, de una oferta de contenidos escasamente atractiva no ha contribuido a crear, por parte de los usuarios, una demanda de equipos receptores, necesarios para descodificar la señal digital. Consecuentemente, las emisiones televisivas que emplean este sistema de transmisión se dirigen, actualmente, a una audiencia numéricamente irrelevante. Lógicamente, en este contexto, las inversiones publicitarias, que constituyen el principal recurso financiero, brillan por su ausencia. Fruto de ello, los operadores se limitan a ofrecer una programación de mínimos o a reproducir sin alteraciones sus contenidos analógicos (*simulcast*). Este círculo vicioso provoca un estado de parálisis y un grado de penetración minúsculo (un 1%).

- Recientemente, se ha incorporado al mercado de la televisión digital un nuevo soporte. Se trata de la televisión difundida a través de una conexión de banda ancha (ADSL). Telefónica ha sido el primer grupo comunicativo en lanzar una oferta de este tipo bajo la marca *Imagenio*, que ha conseguido cerrar el 2004, su primer año de actividades, con un total de 5.000 clientes. Siguiendo esta estela, otros operadores de telecomunicaciones, como Wanadoo o Jazztel, tienen planes para incorporar, a corto plazo, la televisión a su paquete de servicios (GAPTEL, 2005: 14).

Tabla 1. Numero de abonados a la Pay TV por tecnología

	2001		2002		2003		2004	
	Nº	%	Nº	%	Nº	%	Nº	%
Satélite	2.036.417	57,4	1.995.669	56,6	1.795.686	51,3	1.652.573	51,4
TDT	920.483	26	720.199	20,4	705.050	20,2	441.244	13,7
Cable	587.829	16,6	811.378	23	996.686	28,5	1.124.049	34,9
Total	3.544.729	100	3.527.246	100	3.497.422	100	3.217.866	100

Fuente: CMT

LAS NUEVAS FORMAS DE CONSUMO DEL CINE EN EL ENTORNO DE LA TELEVISIÓN DIGITAL

Las tecnologías digitales aplicadas al sector audiovisual generan una amplia gama de nuevas formas de consumo televisivo. La multiplicación de la oferta de canales que entraña la digitalización va acompañada de modalidades de acceso inéditas (Moragas; Prado, 2000: 165), muchas de las cuales inexistentes en la televisión analógica tradicional. Éstas poseen la potencialidad de generar nuevos modelos de negocio. Por lo tanto, su conocimiento y su aprovechamiento estratégico resultan fundamentales para fortalecer las estructuras de la industria cinematográfica.

La característica común que define estas modernas variedades de acceso a la oferta tiene que ver con el hecho de que suponen una rehabilitación progresiva del papel jugado por el espectador (Bustamante, 1999: 156). La audiencia adquiere, gracias a la tecnología digital, una mayor

posibilidad de elección y especialización a la hora de consumir televisión. A cambio de ello, la mayoría de estas modalidades se basan en el acceso condicionado, es decir en el establecimiento de una barrera económica, de una tarifa, como requisito previo para franquear la puerta de entrada a los contenidos televisivos.

Algunas de estas clases de consumo se encuentran ya plenamente en activo, mientras que otras aún dan sus primeros pasos o simplemente están por llegar. Entre las principales podemos destacar cuatro:

a) *Pay TV* o pago por abono. Se trata de un modo de consumo basado en el pago de una serie de cuotas, generalmente mensuales, que convierten al usuario en abonado. La cadena de televisión pone a su disposición una o más programaciones para que acceda cuando lo considere oportuno. Por lo tanto, consiste en la venta de una llave de entrada a una oferta y no en la comercialización del consumo efectivo de productos audiovisuales individualizados.

El indicador básico para medir su éxito radica en el número de abonados. En este sentido, pese a ser el modelo dominante en el mercado español de la televisión digital, la *Pay TV* está asistiendo a una reducción de la cifra de clientes en los últimos años. Así, del 2001 al 2004 el porcentaje de suscriptores se ha reducido en un 9,22%, situándose ligeramente por encima de los tres millones (tabla 2).

Tabla 2. Evolución del número de abonados a la *Pay TV* (2001-2004)

Año	Abonados
2001	3.544.729
2002	3.527.246
2003	3.497.422
2004	3.217.866

Fuente: CMT. Elaboración propia.

b) *Pay Per View* (PPV) o pago por programa. Mientras en el caso anterior, los espectadores pagan una tarifa de suscripción fija independientemente de su consumo, el PPV implica la compra de productos unitarios o de un número determinado de horas. Consecuentemente, no se accede al conjunto de la oferta, sino a una parte determinada de la misma. Esta modalidad puede existir de manera autónoma o ser una opción dentro de la *Pay TV*, hecho que obliga a sus usuarios a abonarse previamente a una plataforma. El precio, que puede establecerse autónomamente en función de cuál sea el artículo elegido, designa el disfrute de un bien audiovisual concreto. Por ello, es factible conocer con un elevado grado de exactitud los gustos de los clientes, circunstancia que permite adaptar los contenidos televisivos a estas preferencias y aumentar, así, su rentabilidad. Históricamente, el PPV se ha desarrollado a partir de acontecimientos deportivos y de filmes de reciente estreno.

El indicador de rentabilidad de esta modalidad de consumo televisivo reside en la tasa de ventas (*buy rate*) de los productos audiovisuales ofertados. En este sentido, el PPV constituye una

de las vías en expansión dentro del ámbito de la televisión digital. Los datos relativos al volumen de contrataciones mediante este formato indican que entre 2001 y 2004 se produjo un incremento del 24,36%. Con todo, el mercado del pago por visión superó los 21 millones de euros durante ese último año (tabla 3). Sin embargo, su peso global aún es reducido puesto que el PPV supuso el 9,8% del total de ingresos de la televisión de acceso condicional en 2004 (CMT, 2005).

Tabla 3. Contrataciones en televisión digital mediante la modalidad de pay per view (2001-2004)

Año	Euros
2001	15.906.277
2002	13.771.135
2003	16.496.075
2004	21.029.668

Fuente: CMT. Elaboración propia.

c) *Near Video On Demand (NVOD)*. Se basa en el suministro de programas, mayoritariamente películas, a escoger entre un menú de títulos disponible. La cadena selecciona la oferta y establece una frecuencia de repetición de los contenidos. Se trata, por lo tanto, de la multidifusión del mismo producto iniciada a intervalos de tiempo constantes. Por ello, su nivel de interactividad es limitado y la capacidad de elección del público no se basa en una libertad plena y absoluta.

Al igual que en el caso del PPV, el espectador paga un precio por cada bien audiovisual consumido. Por ello, algunos autores han visto esta modalidad como una variedad del pago por programa (Bustamante, 1999: 159). No obstante, por su vinculación con el cine, que aparece como contenido preferente del NVOD, hemos optado por considerarla de manera diferenciada y otorgarle entidad propia.

d) *Video On Demand (VOD)*. Esta forma de consumo abre las puertas a una auténtica televisión a la carta, donde el espectador puede acceder a un banco de programas audiovisuales casi ilimitado para escoger qué desea ver. Además, puede fijar de manera autónoma la hora de inicio del material seleccionado y no esperar hasta el próximo intervalo de inicio fijado por el operador. Asimismo, es factible manipular el contenido elegido aplicando los comandos propios del vídeo (*play, pause, advance, review*).

Como resultado de ello, la libertad de maniobra del usuario es total y la cadena televisiva pierde, por completo, su función de programación de contenidos. En este sentido, la televisión pasa a ser una vía de acceso hacia un elevado número de productos, adoptando, así, una clara concepción en tanto que servicio.

En todas estas nuevas fórmulas de acceso a la programación audiovisual, el cine tiene cabida y constituye un pilar, más o menos importante, del conjunto de la oferta. Consecuentemente, esta transformación de las vías de entrada del público al mercado televisivo afecta directamente al consumo de cine, que ve cómo se multiplican las opciones y los modelos de negocio. Especialmente, las nuevas oportunidades para el sector cinematográfico se concentran en aquellas modalidades más interactivas (NVOD y VOD), que hacen de los filmes uno de sus principales argumentos para atraer a los espectadores-clientes.

EL SECTOR CINEMATográfico COMO ABASTECEDOR DE CONTENIDOS EN EL ÁMBITO DE LA TELEVISIÓN DIGITAL

Como hemos afirmado al inicio, los contenidos asumen una importancia estratégica en el escenario de la televisión digital. En este sentido, el sector cinematográfico juega un papel clave como uno de los ámbitos básicos en el abastecimiento de productos audiovisuales a las cadenas y operadores televisivos. El cine constituye una de las materias primas esenciales de la oferta digital, y, desde ese punto de vista, posee una ventaja cualitativa para posicionarse ante el nuevo contexto.

Las propiedades tecnológicas específicas del sistema digital fomentan, entre otras muchas mejoras, la multiplicación del número de canales de televisión respecto a los existentes en el contexto analógico. Esta circunstancia hace prever una explosión de la petición de contenidos por parte de los operadores digitales. La necesidad de poblar los nuevos espacios televisivos hace presagiar, asimismo, una potenciación y un impulso a la industria productora de contenidos, en quien, en último término, recaerá gran parte del esfuerzo creador. Consecuentemente, si es capaz de aprovechar esta oportunidad, será una de las principales beneficiarias a medio y largo plazo. El sector cinematográfico puede verse favorecido, así, por esta dinámica.

No obstante, existen algunos obstáculos que pueden dificultar el logro de tal objetivo. Así, en primer lugar, la situación de partida del sector cinematográfico español ante el reto de la digitalización dista de ser óptima. Su histórica marginalidad industrial (Álvarez Monzoncillo, 2002), debido a la aplicación de sistemas de fomento propios de un mercado pequeño y protegido, juega en su contra. Además, las estrategias de desarrollo del cine español hacia los mercados digitales son inexistentes, circunstancia que refuerza el panorama de perplejidad y "siéntate a esperar" que reina en el sector (Álvarez Monzoncillo, 2002).

Consecuentemente, en el escenario digital sigue reproduciéndose el predominio de los grandes estudios de Hollywood (*majors*) que imponen su superioridad. Ésta se manifiesta, principalmente, en la negociación de los derechos de emisión de películas para televisión y en sus formas de comercialización (CMT, 2005). Así, las *majors* establecen la obligación de adquirir paquetes conjuntos que integran diversas producciones audiovisuales, suscriben contratos en exclusividad con determinados operadores y fijan un precio mínimo garantizado o lo vinculan al número potencial de abonados, entre otros aspectos. Incluso editan canales temáticos de televisión digital, una oferta que alcanzó en España una cuota de mercado del 13,13% durante el 2004.

Junto a las deficientes estructuras empresariales, el cine español se enfrenta a otro obstáculo destacable: la constante caída del número de espectadores que acuden a las salas de exhibición. Según la Academia de Cine, el descenso de público entre 2002 y 2003 se cifró en 10 millones de personas, cantidad que el Ministerio de Cultura eleva hasta los 22,5 millones. Estamos asistiendo, pues, a una transformación radical del consumo de cine que pasa de los lugares públicos al ámbito doméstico, donde sobresale el reinado de la televisión.

La compra de películas por parte de los operadores televisivos, especialmente destacable en el caso de *Digital +*, se ha convertido en uno de los sostenes básicos de la industria cinematográfica. La mayor parte de los productores amortizan la inversión no en las salas sino en la venta de los derechos de emisión a la pequeña pantalla. En este contexto, el maridaje entre cine y televisión resulta

cada vez más sólido. Por lo tanto, el medio televisivo se ha convertido en un terreno de expansión potencial para la industria cinematográfica, hecho que se acentuará en el contexto digital.

La presencia de la televisión digital como una variable clave dentro del sector cinematográfico se deja notar, entre otros aspectos, en el ciclo de explotación de sus productos. Éste se abre con un período de 6 a 8 meses de exhibición en las salas, para pasar, posteriormente, al mercado de alquiler durante un lapso de 3 a 6 meses. Llegados a este punto, el producto cinematográfico accede a los circuitos televisivos mediante su comercialización en el formato *Pay Per View* (PPV) durante una etapa de 2 a 3 meses. Seguidamente, se destina a la primera y segunda ventanas de la *Pay TV*, durante 6 meses en cada caso. Finalmente, pasa a formar parte de un catálogo para su difusión en la televisión en abierto. Todo hace prever que estos plazos se acortarán en el contexto digital a la vez que aumentará el volumen de películas destinadas específicamente al medio televisivo (*TV movies*) que no pisarán siquiera las salas de exhibición.

El tercer obstáculo tiene que ver con la posición del cine dentro del mercado digital de televisión en España. En primer lugar, aunque los productos cinematográficos coparon un elevado porcentaje de las contrataciones en televisión digital en los inicios del PPV, que llegó al 65,7% en 2001, no han parado de ceder terreno frente a las retransmisiones deportivas vinculadas al fútbol. Éstas últimas han multiplicado su volumen de negocio por 2,54 en el ciclo 2001-2004, llegando a sumar 13.665.786 compras que suponen el 65% del total. Paralelamente, el porcentaje de ventas de películas se ha desplomado en 31,4 puntos en el mismo período. Así, el cine ha perdido más de tres millones de contrataciones y se ha quedado con un porcentaje del 34,4% del total (tabla 4). Se ha producido, por lo tanto, un auténtico vuelco con un cambio de papeles entre fútbol y filmes en apenas cuatro años.

Tabla 4. Contrataciones en televisión digital mediante la modalidad de pay per view según tipo de contenido

	2001		2002		2003		2004	
	Euros	%	Euros	%	Euros	%	Euros	%
Fútbol	5.366.066	33,7	6.068.898	44,1	8.525.133	51,7	13.665.786	65
Películas	10.454.219	65,7	7.485.901	54,4	7.879.884	47,8	7.222.500	34,3
Otros	85.992	0,6	216.336	1,5	91.058	0,5	141.382	0,7
Total	15.906.277	100	13.771.135	100	16.496.075	100	21.029.668	100

Fuente: CMT

bol y filmes en apenas cuatro años.

Finalmente, la multiplicación de la oferta televisiva ha dado lugar a la aparición de diversos canales temáticos, algunos de los cuáles hacen del cine su contenido exclusivo. Estos canales se convierten, así, en grandes demandantes de productos filmicos y una de las vías de negocio esenciales para la industria en el contexto televisivo. No obstante, su aparición trae consigo una fragmentación de la audiencia de profundas dimensiones. Al existir más opciones en el mercado, aumentan las posibilidades y la capacidad de elección de manera notable con la consiguiente dispersión de los espectadores entre el marasmo de la oferta disponible. Se abre, así, un

escenario de auténtica “balcanización” (Bustamante, 2002) del público televisivo que ya se puede observar en las cifras de audiencia de los canales temáticos dedicados al cine. Así, el líder, dentro de los 12 más vistos, únicamente aglutinaba una cuota de audiencia media durante el 2004 del 3%, siendo habituales cifras situadas por debajo del 1% (tabla 5), circunstancia que cuestiona su rentabilidad y supervivencia a corto y medio plazo.

Tabla 5. Cuota de audiencia (respecto del resto de canales temáticos) de los principales canales temáticos de cine en 2004

Canal Temático	Audiencia 2004	Canal Temático	Audiencia 2004
Canal Hollywood	3%	Cinemanía Azul	0,5%
Canal + Cine 1	1,7%	Cinemanía Rojo	0,4%
Canal + Cine 2	1,1%	Cinemanía 2	0,3%
Canal + Cine 3	0,8%	D Cine Studio	0,3%
Cinemanía	0,7%	Cinemanía 30	0,2%
D Cine Español	0,7%	Cinemanía Clásico	0,2%

Fuente: TNS

CONCLUSIONES

El sector cinematográfico, considerado como un productor preferente de contenidos, tiene ante sí un escenario de grandes expectativas como consecuencia de la digitalización audiovisual. Ésta abre, por un lado, nuevas oportunidades de negocio derivadas del establecimiento de modalidades de consumo inéditas, que dotan al espectador de un mayor margen de manobra. Por otro, la multiplicación de la oferta generará, según las previsiones, necesidades de alimentación de un elevado número de canales. No obstante, para que esta circunstancia se materialice hay que esperar a que el débil mercado de la televisión digital en España llegue a su madurez.

Pese a que el contexto futuro invite al optimismo, el sector cinematográfico deberá superar diversos obstáculos para aprovechar las ventajas de la digitalización audiovisual. La mejora de las estructuras empresariales, la articulación de estrategias adecuadas al nuevo escenario, la creación de productos atractivos o la búsqueda de fórmulas para atraer espectadores en un contexto de alta fragmentación de la audiencia constituyen retos de primera magnitud para el cine español. Todo ello, sin olvidar el fuerte protagonismo asumido por el medio televisivo en el entorno digital, que se está convirtiendo en la salida natural de un porcentaje cada vez más elevado de productos cinematográficos y en una de sus fuentes de financiación indispensables. En tanto, que ámbito preferente de explotación y comercialización de los contenidos fílmicos, la televisión digital constituye, en suma, una oportunidad única para el sector cinematográfico español en su lucha por abandonar la marginalidad que históricamente le ha caracterizado y convertirse en una potente industria productora de contenidos.

Bibliografía

ÁLVAREZ MONZONCILLO, José María (2002): "El cine digital: la perplejidad domina el panorama español", Telos 53, Madrid.

BUSTAMANTE, Enrique (1999): *La televisión económica. Financiación, estrategias y mercados*. Barcelona: Gedisa.

BUSTAMANTE, Enrique (2002): "Hacia un nuevo sistema televisivo: errores y frenos en el camino digital", Telos 53, Madrid.

Comisión del Mercado de las Telecomunicaciones (CMT) (2005): *Informe anual 2004*. Madrid.

GRUPO DE ANÁLISIS Y PROSPECTIVA DEL SECTOR DE LAS TELECOMUNICACIONES (GAPTEL) (2005): *Televisión digital*. Madrid: Red.es.

MORAGAS, Miquel de; PRADO, Emili (2000): *La televisió pública a l'era digital*. Barcelona: Pòrtic.

PRADO, Emili; FRANQUET, Rosa (1998): "Convergencia digital en el paraíso tecnológico: claroscuros de una revolución", ZER, 4. Bilbao.

El Problema Vasco en el cine español

Alberto Dafonte
Jesús Pérez Seoane
Eva Quintas Froufe
Universidade de Vigo

La presente comunicación pretende analizar la forma en la que el terrorismo nacionalista vasco, como tema recurrente de muchos de los guiones del cine español, subyace en gran parte de nuestra filmografía. A través del visionado y estudio de diferentes películas, comentaremos aquellas formas en las que se manifiesta esta cuestión a lo largo de dichas narraciones fílmicas, empezando en la última década franquista ('70) y llegando a los '90, cuando el Estado del Bienestar es ya una realidad en nuestro país. No en vano, los distintos públicos, la evolución política, y los diferentes momentos que ha sufrido la industria cinematográfica española han llevado a que se aprecie una evolución en cómo se afronta este tema en nuestro cine. Dibujar esa evolución será el objetivo que nos marquemos con nuestra comunicación.

INTRODUCCIÓN. TERRORISMO Y CINE

En 2002, Fernando Iturrate y Leticia González (VV.AA, 2002: 135-145) fijaban el "género *catástrofico terrorista*" como una nueva manifestación del cine bélico. Estos dos investigadores, repasaban la historiografía americana de final de siglo XX para llegar a la conclusión de que la importancia adquirida por el terrorismo en esta década llevó a muchos directores de ese país a tratarlo como un tema cinematografiable. Y de ahí el interés que los Estados Unidos le dedicaron al terrorismo. Más allá, cabría encuadrar la corriente de pensamiento que los citados investigadores defienden en aquélla, próxima al cine social, que especialmente tras la Segunda Guerra Mundial subraya cómo el cine se nutre de temas actuales y de preocupaciones sociales para desarrollar algunos de sus argumentos.

En el caso español, esto es lo que ha venido sucediendo desde que el terrorismo vasco se ha

ido asentando como una preocupación social de gran calado (Carmona Barguilla, 2004: 15). Este hecho ha obligado a que cineastas del país traten esta cuestión al igual que muchos directores foráneos ya habían hecho con la guerra civil, desarrollando diferentes argumentos en los que subyace el tema vasco. Por ello en la presente comunicación nos planteamos repasar el tratamiento que se le ha dado en España al problema vasco, sistematizando (en la medida de lo posible), las formas en que esta cuestión se manifiesta en los guiones de nuestro cine.

METODOLOGÍA

Para desarrollar nuestro propósito, hemos querido acudir directamente a las fuentes y a partir de las conclusiones extraídas de su observación y análisis para llegar a ciertas conclusiones que nos permitan sistematizar nuestras unidades de análisis, contrastando los resultados de nuestra investigación con el substrato teórico ya existente.

Por lo tanto, coincidiremos en que el enfoque escogido para nuestra investigación será aquel de tipo inductivo, según el cual analizamos el objeto en sí para después teorizar sobre él. En todo caso, convendría recordar el cariz exploratorio de este experimento, a fin de que sirva como inicio a otras investigaciones de mayor calado.

Y es que convendría subrayar un problema de fondo con el que se encuentra nuestra comunicación: la falta de bibliografía específica que siga una metodología rigurosa. De ahí que le quisiésemos dar a nuestra comunicación un enfoque más historiográfico, decantándonos por el análisis inductivo de tipo exploratorio para construir la comunicación desde hechos tomados de primera mano con el deseo de inspirar nuevas líneas de investigación.

ETA EN EL CINE ESPAÑOL

Superadas las cuestiones metodológicas, digamos que analizar el verdadero papel de ETA en el cine español requiere un repaso por nuestra historia reciente. Tanto es así, que muchos estudios sitúan el ambiente de florecimiento cultural de los primeros años de la democracia como momento en el que se comienzan a producir películas de tema franquista, especialmente las relacionadas con la banda terrorista ETA (Historia Transición Española, 2005).

Para estos historiadores, hasta aquel momento no se habían dado las condiciones necesarias para hacer este tipo de cine, y es a partir de aquí cuando aupados por los vientos favorables, los intelectuales de nuestro país muestran abiertamente un interés por sacar a la luz los problemas sociales que en años anteriores sólo denunciaban en círculos reducidos.

A estas consideraciones, nosotros añadiríamos un enfoque evolucionista. Ejemplo de ello sería la percepción de que a medida que se iba adquiriendo conciencia democrática y de país moderno, se irían perfeccionando la forma con la que abordar en el cine cuestiones como la del terrorismo. Pero del mismo modo, otros enfoques aluden directamente a la madurez y profundidad que con los años ha ido adquiriendo el cine español (Castro de Paz, 2005), afrontando nuevos temas y distintos enfoques, superando los tópicos y realizando producciones de importante trasfondo, entre las que podríamos encuadrar a las de cuestiones sociales.

Es por ello, que a medida que avanzó nuestro cine, encontramos que el terrorismo aparece refle-

jado de distinto modo en las producciones realizadas dependiendo de la década en la que nos situemos. Y así, el enfoque que ETA recibiese en el cine español a finales de los '70 se distinguiría de aquél que recibe hoy día.

Por otra parte, convendría tener también en cuenta la trayectoria sufrida por la propia banda, que nacida en 1959, ha vivido su particular evolución. Y así, en los '70 apenas se percibiría su amenaza (si bien se producirían los primeros golpes de efecto como el asesinato de Carrero Blanco o la voladura de la cafetería Rolando –primer asesinato masivo de la banda–), desarrollando en la década de los '80 sus más sanguinarios atentados (como el coche bomba de la madrileña Plaza de la República Dominicana o el atentado en HIPERCOR). Desde 1992 y hasta hoy día, se produciría un descenso en sus actividades (Elorza et al, 1999).

Como es de suponer, la evolución de la banda y su reflejo en las encuestas del CIS (Ministerio del Interior, 2005) condicionarían la forma en la que la cinematografía española afronte el tema vasco.

TÍTULOS Y AUTORES

Trazando una línea cronológica en la aparición de films que tratasen el tema etarra en el cine español encontraríamos un total de 32 títulos.

La primera de estas películas aparecería en 1977, *Comando Txikia*, sobre el asesinato de Carrero Blanco, a la que le sucederían *Toque de Queda* (1978, sin apenas distribución comercial y que reconstruía los años 1975-78 en Euskadi), *El Proceso de Burgos* (1979, centrada en el primer juicio a etarras) y *La Operación Ogro* (1979, sobre la visión de los terroristas con la llegada de la democracia).

La cantidad de títulos se incrementaría en la década de los '80, cuando se estrenarían películas como *La fuga de Segovia* (1981, sobre la escapada masiva de terroristas de la Cárcel de Segovia en 1976), *El caso Almería* (1983, que desarrolla una historia que parte del atentado contra el General Valenzuela), *El Pico* (1983, y que relata el ambiente independentista vasco), *Euskadi Hors D'Etat* (1983, primer documental sobre el problema vasco y que tendría continuidad siete años después en *Les main sales*), *La muerte de Mikel* (1983, célebre título que realiza una visión sociopolítica de la sociedad vasca basándose en la trágica historia de un militante de Herri Batasuna), *Los reporteros* (1983, pieza de ficción que en formato documental relata los sucesos más relevantes de ETA a principios de los '80), *Goma Dos* (1984, sobre el complicado cambio de vida en la vida de un exterrorista), *Golfo de Vizcaya* (1985, sobre la vida de un periodista en Euskadi), *El amor de ahora* (1986 y sin distribución comercial, pero muy parecida a *Goma Dos* –aunque más intimista–), *La Rusa* (1987, que desarrolla una ficción donde el terrorismo aparece como trasfondo), *Ander y Yul* (1988 y premiada al Goya por la mejor Dirección Novel al ambientar una historia de dos amigos enfrentados por el terrorismo), *Proceso a ETA* (1988, sobre los remordimientos de un terrorista), *Días de Humo* (que levantó ampollas en 1989 por su ambigüedad, al tratar la vuelta a Euskadi con ciertos guiños nacionalistas) y *La Blanca Paloma* (1989, sobre la marginación que sufre la gente que vive en Euskadi y no es vasca).

En la década de los '90 encontraríamos títulos como *Amor en off* (1991, sobre los presos que cumplen condena fuera de Euskadi), *Cómo levantar mil kilos* (1991, que trata sutilmente el famoso "impuesto revolucionario"), *La hiedra* (1992, cortometraje que relata un atentado en un case-río desde los distintos puntos de vista de la víctima, los terroristas y los testigos), *Sombras en*

una *batalla* (1993, en la que ETA ejerce de MacGuffin en la trama de la película), *Días Contados* (1994, muy laureada y que relata una historia de amor con un trasfondo etarra), *A Ciegas* (1997, sobre el no arrepentimiento de los militantes etarras y las luchas internas en la banda) o *Yoyes* (1999, de gran repercusión y que se inspira en María Dolores González, primera mujer que desempeñó puestos de responsabilidad en la banda terrorista).

Ya en los últimos años, más cercanas nos suenan películas como *Plenilunio* (2000, que cuenta una historia policíaca con trasfondo etarra), *El viaje de Arián* (2001, sobre una chica que accidentalmente se une a la banda), *La voz de su amo* (2001, que reconstruye el Euskadi de los '80), *Asesinato en febrero* (2001, experiencia documental con tratamiento de ficción dirigida y protagonizada por las familias de las víctimas del terrorismo), *La playa de los galgos* (2002, relato de un viaje interior con múltiples referencias al conflicto vasco), *La Pelota Vasca: La piel contra la piedra* (2003, polémico documental que reflexiona sobre el conflicto en distintos niveles) o la recientemente estrenada *Lobo* (2004, inspirada en la historia de Mikel Lejarza).

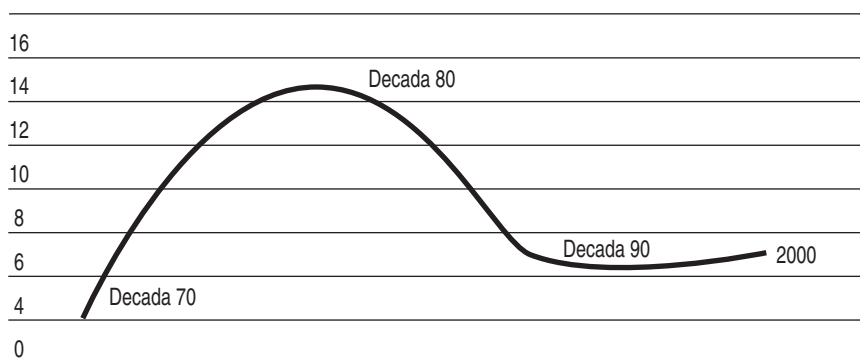
A lo largo de este tiempo, muchos son los directores (vascos o no) que han tratado el tema etarra en sus películas. Pero de todos ellos, dos serían los que destacarían, Mario Camus e Imanol Uribe, pues entre ambos realizarían un 25% del total de los títulos señalados (8 películas). Y no en vano, podrían considerarse el tema etarra como un motivo recurrente en su filmografía.

¿CÓMO SE ABORDA EL PROBLEMA VASCO EN EL CINE ESPAÑOL?

Y así, en un intento de acometer un análisis pormenorizado de las películas citadas, acudamos ahora a los análisis cuantitativo y cualitativo de estos títulos de acuerdo con su devenir temporal.

En clave numérica, veríamos que la mayor parte de las películas que en el cine español trataron

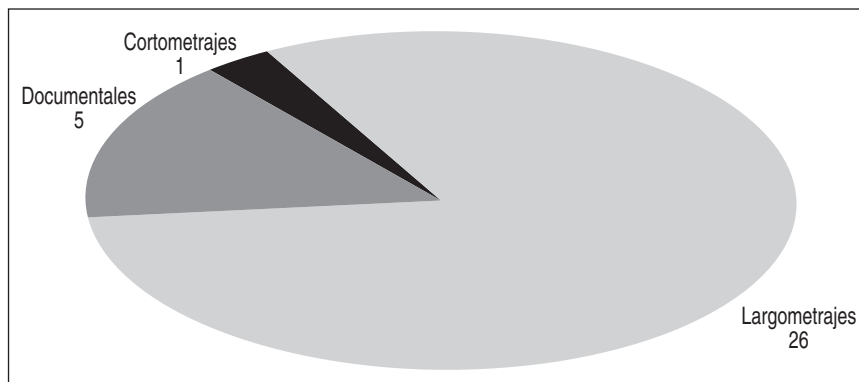
Gráfico 1. Películas por décadas



el tema etarra aparecieron en la década de los '80. Circunstancia que podríamos justificar acudiendo a que fue en esta década en la que las el pueblo español tomó conciencia de la amenaza que suponía ETA. Y de ahí que el cine tratase este tema.

Por otra parte, podríamos justificar el elevado número de producciones porque fue en este déca-

Gráfico 2. Tipo de producciones



da cuando acciones de la banda fueron más virulentas, aunque sin embargo, no parece ser ésta una razón suficiente, sobre todo porque estas acciones tuvieron lugar en torno a 1986 y la 10 de las 15 películas de esta década se realizaron antes de ese año.

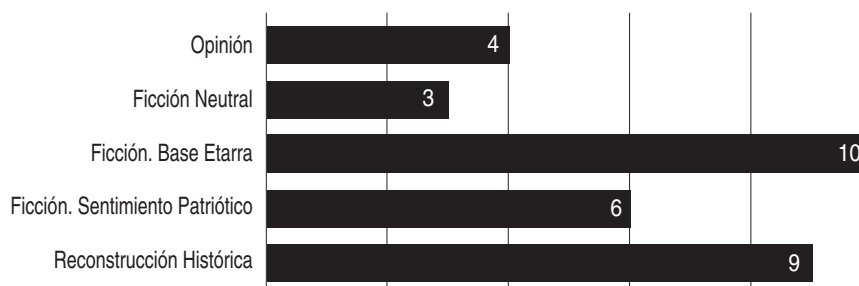
Por géneros, hablaríamos de una preferencia absoluta por el largometraje, seguido muy de lejos por el documental. Por su parte, de cortometrajes sólo computamos una producción: *La hiedra* (1992).

En cuanto al análisis cualitativo, la cuestión que más nos llamaría la atención sería la forma en la que aparece recogido el problema vasco en los filmes. A grandes rasgos, en nuestro estudio hemos encontrado que en el cine español el problema vasco se manifiesta de tres grandes maneras: como tema principal de la película (*Ander y Yul*, 1988), como trasfondo (*Días Contados*, 1994), o inspirando discursos propagandístico-documentales (*Asesinato en febrero*, 2001).

Desglosando estas temáticas, podríamos hablar de cinco grandes formas desde las que enfocar el terrorismo en nuestro cine:

Veamos al detalle las características de cada uno de estos enfoques:

Gráfico 3. Temática de los films



1) Elaborar una reconstrucción histórica, de hechos, ambientes y momentos importantes en la historia de la banda o del País Vasco, tal y como sucede en películas como *Toque de Queda* (1978), *Yoyes* (1999) o *Lobo* (2004),

2) Relatar una ficción en la que se trasluce el sentimiento patriótico, y dando lugar a películas, no exentas de maniqueísmo, que ambientan sus historias entre terroristas y hacen hincapié en cuestiones como el egoísmo de los terroristas, su falta de compañerismo, ..., tal y como sucede en películas como *A Ciegas* (1997) o *La Blanca Paloma* (1989),

3) Contar historias convencionales de ficción con trasfondo etarra, como ejemplificaría la última filmografía de Mario Camus –*La playa de los galgos*, 2002– o de Imanol Uribe –*Plenilunio*, 2000–, en la que las cuestiones vascas aparecen como un tema de fondo o como una trama arco del film,

4) Desarrollar historias en ambientes etarras pero desde el distanciamiento (*Días de Humo*, 1989; *Amor en off*, 1991), dando pie a películas muy criticadas por la ambigüedad en la que incurren al documentar un mundo donde no todo es “malo”. Ya por último,

5) Basar el argumento en la opinión de personas que conozcan el problema (*La Pelota Vasca*, 2003), recurso típico del documental y con el que el director nos contaría secuencias de hechos en tercera persona (siendo, por tanto, más creíbles).

Ahora bien, la distribución de estas temáticas en cuanto a décadas nos hace advertir una evolución en cómo el cine español trató el tema vasco. Así, los títulos de los '70 estaban centrados en la reconstrucción histórica de algunos de los atentados de la banda (*Comando Txikia*, 1977). Por su parte, en los '80 lo que sucedió fue que, con el incremento de los atentados, los enfoques variaron. Así, notamos una tendencia continuista de reconstrucción histórica hasta 1983 (*La fuga de Segovia*, 1981), momento desde el cual en nuestro cine se empieza a afrontar el problema desde nuevas perspectivas (*Goma Dos*, 1984).

En los '90 se profundiza la línea abierta a finales de los '80, y lo más reseñable sería cómo se usa con profusión el tema etarra como trama arco de las películas (*Sombras en una batalla*, 1993). Ya en el 2000, el desarrollo psicológico de las películas adquiere nuevas dimensiones, y los títulos estrenados arrastraron fuertes polémicas (como es el caso de *La Pelota Vasca*, 2003; o tres películas estrenadas junto antes de las elecciones autonómicas de 2001: *El viaje de Arián*, *La voz de su amo* y *Asesinato en febrero*, bajo la duda de si pretendían influir en el resultado de las elecciones; Andrade, 2001).

Sin duda, algo que vendría a dar la razón a aquellos teóricos que consideran que la riqueza del cine español de los últimos años radica en la profundidad y complejidad de sus argumentos, así como en la pluralidad de temas que trata (Castro de Paz, 2004).

CONCLUSIONES

Y es que lo que evidencian trabajos como este es que el tema etarra es una de las grandes líneas argumentales del cine español en los últimos años, chocando frontalmente con aquellos que consideran éste un tema tabú, de lo que justifican su escasa presencia en taquillas (Manteiga Barragáns, 2005).

Desde nuestra perspectiva, tal es la importancia del tema etarra en nuestro cine, que podría llegar a considerarse un subgénero en sí al igual que sucede en países como Irlanda o Estados Unidos. Lo que sucede es la razón de que no se estrenen tantas películas sobre ETA en España es más cuestión de los productores (recelosos de este tipo de películas), que del propio tema, pues directores como Mario Camus o Imanol Uribe han demostrado, con enormes éxitos de taquilla, que el tema etarra sí es un tema cinematografiable (Andrade, 2001).

Para este último director, “tratar el terrorismo de ETA es difícil porque la sensibilidad está a flor de piel. Además, desde que empiezas a rodar una película hasta que la terminas, los acontecimientos pueden haber variado completamente y, de repente, algo que no tenías previsto puede acabar complicando el tema” (Imanol Uribe, citado por Verdú, 2005). Así pues, la presencia del tema vasco en el cine español no está exenta de disputas.

Al ser una cuestión actual y con muchas implicaciones políticas, toda película que trate el tema de ETA traerá cola, especialmente enfrentando a las facciones vascas (que critican este cine por estar realizado por actores y directores que no son vascos (ETB, 2005) con las damnificadas (que a través de la Asociación de Víctimas del Terrorismo piden a los productores españoles que realicen más películas en las que combatan el terrorismo; Ministerio Interior, 2005).

Es por ello que “no es que el cine español quien da la espalda a los temas comprometidos, sino que los productores prefieren apostar por películas agradables” (Martínez Lázaro, citado por Andrade, 2001). Y a tenor de lo visto en esta comunicación, sería injusto pensar que la aparición del tema vasco en nuestro cine es reducida.

Mientras tanto, serán más los títulos sobre terrorismo doméstico en nuestras carteleras. Y previsiblemente, estas películas seguirán la línea de otras muchas han seguido, enriqueciendo ese bagaje de cine comprometido que en esta investigación hemos repasado.

Bibliografía

- CARMONA BARGUILLA, L. M. (2004). *El terrorismo y ETA en el cine*. Madrid: Cacitel,
- ELORZA, A. et al (1999). *La historia de ETA*. Madrid: Temas de hoy,
- VV.AA. (2002). *Comunicación y guerra en la historia*. Pontevedra: Ediciones Universidad de Vigo.

En la Red

- Historia de la Transición española*. Consultada por última vez en <http://www.auburn.edu/~buckdon/civ/chapter9.htm> el pasado lunes, día 26 de septiembre de 2005,
- Ministerio del Interior*. Consultado por última vez en <http://www.mir.es/oris/cronolo/2004/febrero.htm> el pasado lunes, día 26 de septiembre de 2005,
- VV.AA. (2004). *El terrorismo en el cine*. Consultado por última vez en <http://www.eitb.com/lanochede/reportajes.asp?hizk=es&qdestacado=69488> el pasado viernes, día 23 de septiembre de 2005.

Otras fuentes

- ANDRADE, I. (2001). Prisioneros del terror. En VV.AA. (2001) *La Luna: Suplemento del Diario El Mundo*. Madrid: El Mundo,
- CASTRO DE PAZ, J. L. (2004). *Materia para el ojo o retorno a lo real*. Ourense: UIMP,
- MANTEIGA BARRAGÁNS, E. (2005). *O Terrorismo no cine*. Pontevedra: Todavía sin publicar,
- VERDÚ, D. (2005). El cine atrapa la furia ciega del terrorismo. En VV.AA. (2005). *Diario el País*. Madrid: Grupo PRISA.

El síndrome Kracauer y el sentido del historiador del Cine

Luis Deltell Escolar

EL ANÁLISIS METAFÓRICO Y EL SÍNDROME KRACAUER

Cuando S. Kracauer publicó hace más de cincuenta años su libro *De Caligari a Hitler. Una historia del cine alemán*¹ no podía prever su increíble éxito. Su trabajo es tan brillante, elegante y astuto que se ha transformado en el ideal de cualquier análisis cinematográfico. No es extraño por tanto que aparezcan una y otra vez artículos y textos que recuerdan a este autor. En las nuevas publicaciones de los jóvenes investigadores se empeñan en encontrar metáforas tan interesantes como las encontradas por el crítico alemán. Existe un *síndrome Kracauer* entre los investigadores de cine en España que es esa necesidad de descubrir y demostrar cosas mesiánicas en las películas que analizan.

Si recordamos el libro *De Caligari a Hitler...* observaremos cómo este texto además de realizar sus célebres explicaciones se basa siempre en una importante documentación para la época. Así, el historiador alemán habla y detalla las películas, explica sus sistemas de producción, comenta la realización y, por último, realiza su análisis en el cual encuentra la gran metáfora del cine alemán de esos años: el personaje del *monstruo* que no es otro que el miedo de directores y cineastas a la llegada al poder de Hitler.

Por tanto, se podría decir que el funcionamiento del trabajo del autor alemán es el siguiente: uno, documentación exhaustiva y novedosa²; dos, catalogación y ordenación lógica y tres, análisis. Estos tres pasos concluirían en un *análisis metafórico* que en el caso de Kracauer es la figura del monstruo. Ahora bien, como se observa, este procedimiento exige de mucho trabajo, mucho tiempo de estudio y de mucho espacio para su explicación y desarrollo.

Sin embargo, el sistema actual de estudio e investigación es el opuesto a esta obra monumental. Carece de sentido plantearse escribir una historia de los primeros cincuenta años del cine español o alemán. Es un tema inabarcable hoy en día, como muy bien explica Luis Alonso García³. Del mismo modo, es impensable o resultaría casi imposible encontrar un campo de investigación tan amplio y tan virgen como el que tenía Kracauer en su estudio. Todo lo contrario la investigación cinematográfica española se centra en lo minúsculo, en lo pequeño.

Así, el mayor número de publicaciones y de investigaciones que se realizan actualmente son análisis muy reducidos que se editan en forma de artículo o de capítulos propios en libros colectivos sobre un autor, tendencia o escuela. Este tamaño reducido –como parece lógico– impide el análisis metafórico utilizado por Kracauer.

Lo común entre los estudios actuales no es un *análisis metafórico* sino *literatura metafórica*. Se trata en realidad de puro “*síndrome Kracauer*”. Los investigadores juegan o jugamos, creo que debo incluirme entre el nutrido grupo de enfermos, a encontrar metáforas, explicaciones hermosas y juegos increíbles de los directores y películas. Intentamos con todas nuestras fuerzas ser Kracaues en nuestros artículos, ponencias o póster de investigación. Algo que es imposible.

No es extraño, por tanto, encontrar en diminutos artículos (de dos o tres páginas) explicaciones maravillosas sobre el sentido último del cine español, sobre el porqué de la sempiterna crisis industrial y las cuatro claves magistrales para arreglar la falta de público. El resultado de estas investigaciones termina en trabajos más o menos bien escritos, algunos excelentemente narrados pero que no son más que interpretaciones personales de películas, textos o movimientos. Lo curioso de estas ponencias es que a veces el objeto analizado es infinitamente más pobre e insulso que el análisis escrito por el investigador. El lector de estos textos está tan acostumbrado a las metáforas que cuando se encuentra con un texto que carece de las mismas lo encuentra aburrido y pobre⁴.

El síndrome Kracauer es el que nos lleva, vuelvo a incluirme, a hacer *literatura metafórica* sobre películas y no rigurosos trabajos de investigación cinematográfica –aunque sean de tres o cuatro folios. En cierto modo, el historiador de Cine se transforma en un buscador de metáforas más que un investigador.

EL ANÁLISIS ACTUAL O LITERATURA METAFÓRICA; EL EJEMPLO DE *SURCOS* (JOSÉ ANTONIO NIEVES CONDE, 1951)

Para entender bien cómo funciona el fenómeno del síndrome Kracauer o de *literatura metafórica* lo mejor es recurrir a un ejemplo en concreto. He escogido la película *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) porque se trata de una obra a la que se ha acudido una y otra vez para su análisis y, por ello, una y otra vez han aparecido interpretaciones más personales que científicas.

Lo primero que quiero explicar es que no pretendo hacer un análisis del largometraje de José Antonio Nieves Conde sino sobre la historiografía de la película. Se trata de estudiar cómo los investigadores han ido interpretando la obra a lo largo del tiempo. Es importante añadir que muchos de los autores que citaremos son los más importantes y reconocidos historiadores del Cine español –y que su valía y brillantez no necesitan ser repetidas.

Surcos ofrece dos elementos fundamentales que se irán repitiendo en todos los textos: uno, su supuesto carácter fundacional del realismo español y dos, su importancia política enfrentada a *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951). Comencemos con los primeros textos que analizan el título de Nieves Conde.

El primer gran defensor de *Surcos* fue, como se sabe, José María García Escudero que escribió sobre la película:

Película excepcional técnicamente, artísticamente (por la dirección, por la interpretación y por la fotografía) y moralmente. Acierto del tema: El éxodo del campo a la ciudad con sus desastrosas consecuencias para el campesino desarraigado que, al cabo, reconoce la necesidad de volver. La intención y el resultado moralizadores son evidentes. (...) Se considera de Interés Nacional⁵.

Años después Fernando Méndez Leite en su Historia del Cine Español reafirmaba las opiniones del que fuera Director General de Cinematografía:

Surcos, de Nieves Conde, declarada de <Interés Nacional> es una obra excepcional basada en un argumento original de Eugenio Montes, convertido en un atrevido guión (...). El argumento enfoca un problema que de día en día se acusa con mayor virulencia: el éxodo campesino a la ciudad. La lección que los desplazados y desdichados reciben es, en *Surcos*, de una dureza que sobrecoge. La trama narra en un estilo implacablemente realista (...) Por su hondura y palpación conmueve la vigorosa descripción, que bien podría conceptuarse como neorrealista, en el mejor sentido de la palabra⁶.

Por tanto, hasta mediado de los setenta la película se transformó en un icono del realismo social español e incluso del extraño concepto del “*neorrealismo español*”. Era una película muy prestigiosa políticamente e intelectualmente. Pero, sin embargo con la llegada de la transición comienza un nuevo análisis del film:

se permitirá e incluso se apoyará con el “Interés especial” (se refiere a la calificación de Interés Nacional) al falangista-hedillista Nieves Conde que, con *Surcos*, juguetea con el problema de la emigración, con el de la vivienda (...). Permiso que, huelga decirlo, tendrá su lógica explicación en el carácter inmóvil de cuanto se nos presenta y en la situación de todo cuanto enlace la escena social con un problema político y económico de fondo (...). Enmascarados por un decorativismo costumbrista y una pretendida crítica de la “monstruosidad” burguesa (...) se escupen a borbotones todos los “slogans” que la ideología dominante ha propiciado. Se trata el éxodo campesino a cambio de escamotear, bajo el biombo de un moralismo burgués, sus verdaderas razones económicas, incrustando una propuesta idílica final —el campesinado vuelve al campo a recoger las cosechas con la felicidad característica del hombre que ha encontrado su Parnaso— que transforma el problema del agro español en un simple ilusorio capricho de quienes padecen sus insuficiencias (...). Se presenta, en fin, el mercado negro como un mal ineluctable de la sociedad (...)⁷.

Doménech Font es el primer autor que ataca de una forma clara la película. No se trata, por tanto, de una película *neorrealista*, ni realista ni socialmente moderna sino todo lo contrario, es conservadora y peligrosa para la reciente Democracia.

Sin embargo, la polémica continúa y el caso *Surcos* llega a ser el centro del debate del cine español de los cincuenta. Así Emilio C. García Fernández escribe en la década de los ochenta:

Nieves Conde, realizador de una no muy brillante carrera cinematográfica, pero a quien se debe la autoría de una película considerada casi mítica dentro de la historia del cine español. *Surcos* (1951)⁸.

Los análisis de la película fluctúan sobre si la obra es realista o no, sobre cual es la implicación política y sobre cuál es el significado último del filme. En la década de los noventa aparecen tres nuevos textos que abordan el largometraje, cada uno dará una visión distinta del filme.

En 1993 Carlos F. Heredero publica “Las huellas del tiempo” sobre el cine español de la década de los cincuenta. En ella hace el siguiente análisis:

El retrato convincente y nada embellecido de los suburbios, los interiores mezquinos, la pintura conscientemente realista de las apariencias, llevan incorporada –en este caso– una construcción igualmente realista de los personajes y de sus motivaciones, de la evolución del relato y de las situaciones que lo articulan. (...) El valor de la película, sin embargo, reside en su valiente retrato de ese universo (el paro, el hambre, el desconcierto moral, el desarraigo, la delincuencia, el hacinamiento en las viviendas) y en la forma intensa, lindante con el naturalismo y afín a la novela realista española, bajo la que todo ello se inserta en imágenes⁹.

Aparece el término *disidencia* para referirse a un cine combativo con el régimen. Por la misma línea ahonda el discurso de Imanol Zumalde, que por primera vez articula un análisis mezclando el concepto de realismo social estético con el carácter políticamente conservador del director.

Discurso, por consiguiente, crítico a un tiempo que conservador por cuanto en él, el medio urbano, convertido en escenario pre-apocalíptico, concita todas las manifestaciones del mal en contraposición a su espacio antónimo que, aunque nunca mostrado, trasciende en el comportamiento del progenitor de los Pérez y que simboliza esa España rural e incorrupta que venció la Cruzada en defensa de la religión y el *modus vivendi* español. Tampoco conviene pasar por alto las implicaciones políticas que se desprenden de este siniestro perfil de lo urbano como antítesis de lo rural, y que entronca con el hecho de que los medios metropolitanos constituían en aquel preciso momento histórico el inquietante humus en el que germinaba el satánico proletariado consustancial al desarrollismo¹⁰.

Y, por último, a mediados de los noventa aparece un libro monográfico de Francisco Llinás sobre Nieves Conde¹¹. En el cual el propio realizador habla de la influencia del cine negro y del cine realista francés –más poético y menos crudo que el famoso *neorrealismo italiano*. La película, por tanto, se analiza ahora no como una obra neorrealista sino como una película compleja llena de referencias estéticas diversas y plurales.

Sin embargo, cuando el análisis sobre la película parecía ya fijado surgen nuevos textos sobre la película defendiendo precisamente lo contrario. Así por ejemplo Jaime J. Pena escribe:

Más gratuitas parecen las comparaciones con el cine negro americano y más en concreto con films como Mercado de ladrones de Jules Dassin pues no dejan de ser conexiones muy superficiales que en el caso del título de Dassin se limitan a la utilización como materia argumental del transporte de mercancías en camión. El film de Nieves Conde es antes que cualquier otra cosas un melodrama de fuerte acento social centrado en el mundo de los estraperlistas y de la masiva emigración del campesinado hacia las ciudades; por todo ello, un melodrama profundamente crítico con la situación del país en aquel momento¹².

Pero para añadir más confusión al asunto Aurora Vázquez Aneiros en uno de los últimos textos que citan el filme afirma:

No cabe duda de que nos hallamos ante un duro melodrama con una clara relación con el neorrealismo por esa preocupación o interés por lo social¹³.

Es decir, nos volvemos a encontrar con la misma opinión que teníamos hace cincuenta años. La película *Surcos* según qué autores leamos será *neorrealista*, *realista*, de *cine negro*, de *inspiración poética francesa*, *conservadora*, *falangista*, *liberal*, *disidente*, *revolucionaria* o simplemente una película más en la obra de un autor mediocre¹⁴. ¿Cómo es posible que durante medio siglo se escriba tanto y tan distinto sobre la misma película? Sólo si entendemos que los autores, y vuelvo a incluirme, buscamos cada vez una metáfora más y más novedosa en el filme. Es decir, sólo se entiende si los historiadores padecemos el *síndrome Kracauer*.

Estos cincuenta años de estudio y análisis de *Surcos* nos llevan a la conclusión de que un autor puede escribir y decir casi lo que quiera sobre una película. Lo único importante, lo único que realmente exigimos al investigador es que sea sugerente con su estilo y riguroso o académico con sus notas a pie de página. Es evidente la *literatura de la metáfora* o el *síndrome Kracauer* llevan indiscutiblemente a la muerte de la Historia del Cine.

Pero no sólo la Historia del cine parece tocar su fin. Aún más la conservación de las películas resulta tan difícil que se puede hablar con certeza de la muerte del Cine.

LA MUERTE DEL CINE

El cine se muere. Cada día que pasa se pierde en algún lugar del mundo una película. En cada segundo el ácido acético corrompe en las filmotecas de todos los países fotogramas originales y únicos. Paolo Cherchi Usai¹⁵ calcula que ya se han perdido al menos la mitad de las películas rodadas en los treinta primeros años del cine y que muy posiblemente el ritmo irá en aumento.

La situación no parece mejorar, todo lo contrario, cada día se produce más y más cantidad de películas, obras de televisión, series y piezas de recreación que deben ser guardadas y documentadas pero que no tienen espacio en los archivos de las filmotecas y laboratorios del mundo. Tal vez el ejemplo de India sea el más estremecedor pero también el más claro, con una producción de casi mil títulos no tiene la posibilidad de guardar toda su producción cinematográfica anual y, por lo tanto, esta se va perdiendo permanentemente.

Si pensamos en el caso de la Historia del Cine Español la situación no es muy tranquilizadora. De nuestra etapa muda faltan películas fundamentales, obras que sólo se pueden conocer por las referencias de su época o en el mejor de los casos –como *Boy* de Benito Perojo– por minúsculos fragmentos rescatados de formas aleatorias y casi milagrosas. En igual situación se encuentra el cine de la década de los cuarenta e, incluso, el de los cincuenta con obras tan importantes como *Historias de una escalera* (1950) de Ignacio F. Iquino que no se conservan ni un solo ejemplar.

Cualquiera que ha intentado hacer un listado serio de las obras del cine español conoce las lagunas: la falsa documentación, las películas mal catalogadas, las fechas inexactas y, sobre todo, los largometrajes y cortometrajes perdidos para siempre. De todo ello lo más dramático, se supone, es lo definitivamente desaparecido; no obstante, igual de dramático es la situación de cientos de títulos que están a punto de extinguirse de la memoria colectiva o que por sólo quedan unas copias y corren el peligro de ser destruidas o dañadas.

La situación en el resto de los países desarrollados es muy similar. Hasta el punto que en el mismo Estados Unidos la Filmotecas no dan abasto. Martín Scorsese¹⁶ junto con Paolo Cherchi elaboraron un plan para rescatar películas, para hacer todo lo posible porque al menos los clásicos del cine pudieran ser conservados en las mejores condiciones. Este plan, sin embargo, requiere de tanto dinero, de tanta dedicación que parece casi imposible llevarse a su fin.

Tal vez una de las imágenes más hermosas que he visto nunca en un archivo o una filmoteca sea la que me encontré en los sótanos de la Escuela de Cine de Madrid. Allí, Juan Mariné ha conseguido un pequeño espacio donde está salvando entre otras cosas sus propias películas. La imagen de un director de fotografía anciano preocupado en restaurar su propia obra es el mejor ejemplo para mostrar el estado en que se encuentra la conservación del Cine.

LA NUEVA VISIÓN DEL HISTORIADOR DEL CINE

El cine se muere y el historiador de Cine no es más que un literato descubridor de *metáforas*. Llegamos al punto central de mi artículo: ¿No estaremos equivocando la función del historiador de Cine? ¿El análisis fílmico tiene o no una misión distinta que la descubrir hermosas metáforas?

El historiador no es ni un archivero ni un químico que sepa conservar o restaurar negativos. No podemos esperar que los analistas del cine se transformen de la noche a la mañana en documentalistas o expertos en catalogación de materiales fotográficos. Pero sí se debe desear que el historiador sea algo distinto a un ensayista hueco a un investigador de paja.

Hemos visto que el problema fundamental de la conservación del cine es que su producción es amplísima. Es decir, existe una inmensa cantidad de títulos, sean películas de ficción, documentales o noticiarios, y este número sigue en aumento. Por lo tanto la producción total que se encuentra en las filmotecas es titánica.

La misión del historiador de Cine es la de encontrar un orden en esa producción. Es la de seleccionar estas películas, la de investigar cada una de ellas e intentar sea como sea descubrir las mejores y analizarlas con la suficiente certeza como para que merezca la pena su conservación.

Si queremos que el cine español se conserve tenemos que comenzar a escribir una historia del cine sólida y respetable. Nuestro oficio tiene que ser lo suficientemente riguroso como para que nuestro esfuerzo sirva para salvar al menos unos títulos durante algunos años más.

Y termino con una pregunta ¿Qué es más valioso ser, el investigador que descubrió una metáfora insólita en una película X o ser el historiador que consiguió salvar una copia de *Boy o Historia de una escalera*?

Bibliografía

- ALONSO GARCÍA, Luis: *El extraño caso de la historia universal del cine*. Ediciones Episteme. Valencia. 2000.
- CHERCHI USAI, Paolo: *La muerte del cine*. Laertes. 2005.
- FONT, Doménech: *Del Azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance. 1976.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C: *Historia ilustrada del cine español*. Madrid: Planeta. 1985
- HEREDERO, Carlos F: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951 –1961*. Valencia: Filmoteca Valencia/Filmoteca Española. 1993.
- KRACAUER, S: *De Caligari a Hitler. Una historia del cine alemán*. Paidós Comunicación. Barcelona. 1995.
- LLINÁS, Francisco: *José Antonio Nieves Conde. El oficio del cineasta*. Valladolid. 40 Semana Internacional de Cine de Valladolid. 1995.
- MENDEZ LEITE, Fernando: *Historia del cine español*. Madrid: Rialp. 1969.
- PENA, Jaime J: *Madrid, territorio comanche*. En CASTRO DE PAZ, José Luis y PÉREZ PERUCHA, Julio (coordinadores): *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*. 5º Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense. Ourense. 2000.
- VÁZQUEZ ANEIROS, Aurora: *Torrente Ballester y el cine. Un paseo entre luces y sombras*. Ferrol: Embora, 2002.
- ZUMALDE, Imanol: *Surcos*. En PÉREZ PERUCHA, Julio: *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Madrid: Catedra/Filmoteca Española. 1996.

Notas

- ¹ KRACAUER, S: *De Caligari a Hitler. Una historia del cine alemán*. Paidós Comunicación. Barcelona. 1995.
- ² Es cierto, que la documentación presentada por S. Kracauer es bastante escasa comparada con la que tenemos en la actualidad. Si comparamos incluso las referencias que hace el autor alemán sobre Murnau con las que realizará Luciano Berriatúa podemos encontrar incluso fallos de fechas y errores de análisis. Sin embargo, la documentación utilizada por S. Kracauer era exhaustiva, más que rigurosa y sobre todo novedosa para la década de los cuarenta (¡hace casi setenta años!).
- ³ ALONSO GARCÍA, Luis: *El extraño caso de la historia universal del cine*. Ediciones Episteme. Valencia. 2000.
- ⁴ Así, no nos puede extrañar que en la clase de "Análisis cinematográfico" de la Escuela Oficial de Cine y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid, el profesor y director de cine Giménez Rico recomiende a sus alumnos ser "originales antes que históricos. Es mejor equivocarse en el argumento que repetir algo dicho".
- ⁵ Vocal: José María García Escudero. Expediente administrativo 36/03410 del día 4 de Octubre de 1951.
- ⁶ MENDEZ LEITE, Fernando: *Historia del cine español*. Madrid: Rialp. 1969. Pág. 89.
- ⁷ FONT, Doménech: *Del Azul al verde. El cine español durante el franquismo*. Barcelona: Avance. 1976. Pág. 123.
- ⁸ GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C: *Historia ilustrada del cine español*. Madrid: Planeta. 1985. Pág. 199.
- ⁹ HEREDERO, Carlos F: *Las huellas del tiempo. Cine español 1951 -1961*. Valencia: Filmoteca Valencia/Filmoteca Española. 1993. Pág. 296.
- ¹⁰ ZUMALDE, Imanol: *Surcos*. En PÉREZ PERUCHA, Julio: *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española. 1996. Pág. 296.
- ¹¹ LLINÁS, Francisco: *José Antonio Nieves Conde. El oficio del cineasta*. Valladolid. 40 Semana Internacional de Cine de Valladolid. 1995.
- ¹² PENA, Jaime J: *Madrid, territorio comanche*. En CASTRO DE PAZ, José Luis y PÉREZ PERUCHA, Julio (coordinadores): *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español*. 5º Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense. Ourense. 2000. Pág. 35.
- ¹³ VÁZQUEZ ANEIROS, Aurora: *Torrente Ballester y el cine. Un paseo entre luces y sombras*. Ferrol: Embora, 2002. Pág.69.
- ¹⁴ Me permito el gusto de decir que incluso yo en 2005 añadí una definición más a este filme en mi Tesis doctoral.
- ¹⁵ CHERCHI USAI, Paolo: *La muerte del cine*. Laertes. 2005.
- ¹⁶ Martin Scorsese calcula que en tan sólo diez años sus películas han perdido un 20% de la calidad de sus matices fotográficos. Es fácil comprender, por tanto, lo que ocurre con las primeras filmaciones que tiene más de un siglo de edad y se grabaron sobre soporte de peor calidad técnica. En Cahiers du cinéma núm 599. Pág. 80-82.

La teoría y la historia en el estudio pragmático de los géneros cinematográficos

Dr. Miguel Ángel Huerta Floriano
Universidad Pontificia de Salamanca

En contra de lo que pudiera parecer, el debate en torno a los géneros cinematográficos está lejos de haberse cerrado definitivamente. Si durante bastante tiempo se ha extendido la convicción de que los géneros del cine estaban tan muertos como el clasicismo norteamericano, lo cierto es que a poco que miremos a nuestro alrededor nos percataremos de que están, al menos, tan vivos como siempre. Las fichas técnicas de las reseñas, las estanterías de cualquier videoteca o las conversaciones entre aficionados, por señalar sólo algunos ejemplos, están plagadas de referencias genéricas. Seguimos hablando, en suma, el lenguaje de los géneros. Y si lo hablamos es porque siguen entre nosotros.

En este contexto, la teoría del cine constituye un terreno insoslayable para desarrollar estudios globales que tengan a los géneros como objeto. Sin embargo, es imprescindible acudir a enfoques multidisciplinares que los sitúen en sus contextos históricos ya que, también contrariamente a lo que se ha sostenido en ocasiones, no son entidades inmutables y universales. Porque, en definitiva, estamos de acuerdo con quienes defienden que son los usos protagonizados por múltiples agentes los que confieren sentido a las entidades genéricas, lo que obliga a adoptar una perspectiva pragmática en la siempre compleja tarea de investigar qué son y cómo se comportan.

LA TEORÍA Y LA HISTORIA DEL CINE: UNA INTERDEPENDENCIA NECESARIA

Si empezáramos generalizando, podríamos admitir que los teóricos del cine se han visto y siguen viendo guiados por una pregunta que alumbró su camino: ¿qué es el cine? Semejante cuestión, a pesar de no ser nueva y de tener una excelente plataforma en las famosas contribuciones hechas ya hace tiempo por André Bazin, siempre estará de actualidad. Probablemente ese interrogante sea el motor último que activa la curiosidad del teórico y sabemos que la curiosidad es el principio del conocimiento.

La discusión sobre la esencia del cine sigue suscitando el debate porque, sencillamente, nunca se agotará. Pero, además, la formulación de una pregunta nos suele conducir inmediatamente a otra. Si la teoría del cine tiene grabado en su origen ese matiz ontológico –atemperado con el paso del tiempo y el desarrollo de las distintas corrientes, sí, pero nunca zanjado–, cabría también cuestionarse sobre qué es lo que la define a ella.

Casetti nos ofrece una primera respuesta al hablar de «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» (2000: 10-11). Referencia que, además, tiene una fuerte impronta social. Para el especialista italiano, las teorías del cine poseen un carácter patrimonial porque manifiestan un saber rentable, compartido y más o menos común. En resumen, sintetizan conocimientos y puntos de vista colectivos, aportan modelos de explicación y, sobre todo, aclaran la percepción implícita que una sociedad tiene del objeto de estudio cinematográfico.

Por su parte, y en otra obra de referencia, Stam corrige a quienes conducen el debate epistemológico a unos términos de exactitud y de error. «Las teorías del arte no son verdaderas o falsas como sucede con las científicas» (2001: 20), afirma. Y no podemos estar más de acuerdo con él cuando subraya la utilidad que tiene, por ejemplo, lanzar determinadas preguntas imposibles de contestar o cuando advierte de los peligros que implica abrir frentes bélicos entre corrientes. «Las teorías –asegura Stam– no se desbancan las unas a las otras siguiendo una progresión lineal» porque, sencillamente, «no suelen caer en desuso como los automóviles viejos, quedando relegadas a un depósito de chatarra conceptual» (2000: 21). La conclusión es que, a pesar de que la vocación de enterrador está muy extendida, no suelen existir teorías muertas sino transformaciones, rastros y reminiscencias.

La actitud conciliadora que se deduce de las palabras de Casetti y de Stam es clave para el avance de la teoría del cine y para el desarrollo del estudio de los géneros cinematográficos, que es lo que nos convoca a estas líneas. Nuestra propuesta metodológica para la investigación genérica se sustenta, precisamente, sobre presupuestos teóricos diversos y enfoques disciplinares múltiples –y en los que la historia y la dimensión social de la teoría del cine juegan un papel fundamental–, presentados a veces como incompatibles, pero cuya combinación es imprescindible para la comprensión global del fenómeno.

No debemos olvidar que el influjo de la semiótica y del estructuralismo deparó durante algún tiempo un eclipse de los métodos históricos. De hecho, la predisposición a identificar entidades estructurales y el posterior afán por focalizar las investigaciones en la dimensión textual de la representación fílmica atemperó el potencial de las aportaciones que desde la historia podían situar a la teoría del cine en una perspectiva más integral. Sin embargo, consideramos demostrada la importancia de la historia en el conocimiento de lo cinematográfico. En ocasiones, se ha

partido de que teoría e historia están claramente separadas, e incluso que son antitéticas. Pero, de nuevo, tiene razón Casetti cuando avisa de que «cada historia tiene su teoría» ya que se da una relación inmanente entre las dos: «todas las reconstrucciones históricas son más o menos tributarias de las orientaciones teóricas dominantes» (2000: 343). Cada historia es, en definitiva, una especie de confirmación de unos postulados teóricos.

Esta relación sigue, al mismo tiempo, una dirección bilateral. La teoría también forma parte importante de la historia, hecho que nos resulta relevante para el estudio de los géneros cinematográficos. Si la historia aspira a explicar el camino recorrido por el cine, «tendrá que ocuparse –afirma Casetti– de las tres grandes máquinas que mueven el filme: la industrial, que regula su producción y su circulación; la psicológica, que regula su comprensión y su consumo; y la discursiva, que regula su percepción social» (2000: 344). Y en medio de esta maquinaria está situada la teoría en una relación simbiótica con la historia ya que, por medio de la combinación de ambas, se descubre la idea que una sociedad tiene del cine y los comportamientos y expectativas que éste genera. Teoría e historia han de aparecer, pues, necesariamente unidas en cualquier propuesta con vocación teórica y afán de perdurabilidad que tenga a los géneros cinematográficos como objeto de estudio. Y esta consecuencia posee mayor calado cuando descubrimos las características generales que definen dicho objeto.

LA NATURALEZA DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS

Evidentemente, sólo podemos deducir los enfoques metodológicos pertinentes para la exploración de un objeto de estudio cuando conocemos la naturaleza esencial de éste. La tarea, además, no es tan sencilla en el campo de los géneros cinematográficos por muchas razones. Y la primera de ellas apunta a una dispersión de las distintas líneas investigadoras que se han adentrado en la cuestión genérica, circunstancia que tiene buena parte de su origen en los grandes debates que sobre el asunto se han sucedido en el campo literario desde Aristóteles hasta nuestros días¹.

Es más, si algo comparten la teoría literaria y la fílmica en el estudio de los géneros es el debate de origen sobre su naturaleza. Porque lo primero que cabe responderse es si poseen cualidades inmanentes o subjetivas, atemporales o sujetas a momentos concretos, eternas o efímeras, ilimitadas en su expansión cultural o restringidas a segmentos culturales determinados. Y las consecuencias metodológicas y procedimentales que se derivan en la investigación genérica son de una altura notable.

La teoría de los géneros cinematográficos, de hecho, ha oscilado entre distintas posibilidades, hasta el punto de proponer definiciones y modos de exploración extraordinariamente heterogéneos. De hecho, las taxonomías que se han ofrecido han destacado por ser imprecisas. Se han utilizado todo tipo de criterios para localizar la esencia de cada tipo genérico y se han rastreado las huellas de su naturaleza en campos tan dispares como el contenido de las historias narradas, los parentescos con la literatura y otros medios como la música y el teatro de variedades, los intérpretes, el presupuesto, la identidad racial, los escenarios, la orientación sexual, los temas, los estilos, y un largo etcétera.

Porque, finalmente, los posicionamientos teóricos y herramientas de análisis han sido bien distintos. Algunos estudios estructuralistas han configurado durante años el grueso de la teoría tradicional de los géneros cinematográficos². En síntesis, y desde la década de los setenta, estos

trabajos entendieron que el género era el resultado del encuentro de grandes estructuras míticas con hallazgos tecnológicos incorporados al cine como medio expresivo. Los géneros serían, en suma, entidades universales y no la consecuencia de una serie de prácticas ejercidas en el seno de una industria y dentro de un contexto histórico. Así, prescindiendo de la situación histórica en la que se ubican, la teoría tradicional garantizaba la estabilidad y permanencia de los tipos genéricos, ligados con necesidades y capacidades humanas básicas e intemporales. Sin embargo, estas posiciones no encontraron solución a una serie de problemas siempre latentes como la redefinición, localización, evolución y mezcla de los tipos genéricos, de los que ofrece numerosos ejemplos la historia del cine.

Como reacción, algunas aportaciones actuales recogen las enseñanzas de corrientes que, como la pragmática, acercaron a la teoría del cine a una dimensión más social. El impacto de las nuevas tesis tiene una repercusión importante sobre el estudio de los géneros cinematográficos –cuya naturaleza se entiende inscrita en contextos espaciales y temporales delimitados y cambiantes– y supondrá la necesidad de reclamar procedimientos de análisis que tengan en cuenta la perspectiva histórica. Teoría e historia se convierten así en indisolubles compañeras de viaje en la aplicación de métodos más flexibles, dinámicos e integradores que superen las restricciones de la intemporalidad genérica.

LA DIMENSIÓN SOCIAL DE LA TEORÍA DEL CINE: APROXIMACIONES PRAGMÁTICAS AL CONCEPTO DE GÉNERO CINEMATográfico

Los estudios pragmáticos que emergen en la década de los ochenta representan un intento por asociar el análisis de los filmes al contexto en el que emergen. Frente a las actitudes esencialistas del estructuralismo, y matizando la autosuficiencia de determinadas corrientes semióticas, cognitivas y psicoanalíticas, la pragmática supone una mirada que amplía el horizonte analítico. Así, se parte de la convicción de que los significados de los textos filmicos van más allá de las cualidades localizadas en éstos, poniendo sobre la mesa la incidencia del momento y lugar en el que se producen y proyectan, de la intencionalidad de quienes participan en la tarea creativa y de la situación y capacidad de los espectadores, así como de otros textos circundantes, sean materiales –hojas informativas, material de promoción, críticas especializadas– o virtuales –homenajes, citas, etcétera–. Nos encontramos, en definitiva, ante una especie de rechazo de la autarquía total del texto que implica, a la vez, una defensa de la influencia del contexto o entorno en el que aquél opera.

Probablemente, la contribución más importante en este campo sea la de Roger Odin. En su opinión, los filmes no tienen sentido en sí mismos, sino que son el emisor y el receptor quienes se lo confieren mediante procesos disponibles en el espacio social. Los dos agentes comunicativos pueden coincidir en los procedimientos empleados –y harán entonces del filme la misma cosa– o diferir, –produciéndose así una discordancia entre lo que cada uno de ellos considera que significa el filme–. Así, Odin identifica varios modos de producción de sentido que ponen en juego la competencia comunicativa del autor y del espectador como agentes principales de la comunicación cinematográfica.

Los presupuestos básicos de la pragmática aplicada al cine han influido poderosamente en las líneas teóricas más renovadoras que se ocupan de los géneros. En concreto, la existencia de

variados factores de intervención que operan sobre la idea que los distintos públicos tienen de ellos constituye el punto de partida para la excelente contribución del americano Rick Altman.

Para Altman, la aproximación semántico-sintáctica que él mismo había defendido en los ochenta estaba restringida por limitaciones que impedían la comprensión global del género desde una perspectiva teórica e histórica:

De entre todos los elementos semánticos y sintácticos posibles en una película determinada, ¿cómo sabemos a cuáles debemos prestar atención? ¿Acaso distintos espectadores no perciben elementos distintos? ¿Y este hecho, no cambia las cosas? (Altman, 2000: 79)

En principio, no debe negarse la eficacia descriptiva que la aproximación semántico-sintáctica suponía para el estudio de los géneros, pero el autor reconoce que dicho enfoque pasaba por alto la participación de distintos públicos con percepciones diferentes sobre lo que se consideraba que era un conjunto estable de elementos significantes.

No me di cuenta en ningún momento de que los géneros pueden tener múltiples públicos en conflicto, de que el propio Hollywood alberga numerosos intereses distintos, y de que estos múltiples usuarios emplean los géneros y la terminología genérica de maneras muy distintas y potencialmente contradictorias. (Altman, 2000: 280)

Lo que Altman defiende es que los géneros poseen una naturaleza discursiva. Es más, al dar cuerpo a unos momentos/situaciones/estructuras que sirven simultáneamente a múltiples usuarios –la industria, los artistas, los críticos, el público, etcétera–, los géneros adquieren un carácter multidiscursivo. Como consecuencia, hay que asumir que el género no activa un solo lenguaje dominante –como se deducía de buena parte de la teoría tradicional– sino que genera numerosos significados a partir del uso de códigos múltiples que se corresponden con los diversos grupos que participan en su definición porque, sencillamente, hablan en clave genérica.

De todo ello se deriva la necesidad de complementar el análisis semántico-sintáctico con una dimensión *pragmática* que tenga siempre presente el uso del lenguaje como fundamento del significado lingüístico. La creación de significados en cualquier lenguaje –literario, cinematográfico, o de cualquier otro tipo– depende, más allá de los rasgos semánticos o sintácticos que presenten, de las distintas aplicaciones que realicen los múltiples usuarios de dicho lenguaje.

Sin embargo, este procedimiento de indagación resultaría absolutamente inoperante en el caso de que sus postulados se llevaran hasta el final ya que si todos los significados dependen de un número indeterminado de usuarios en conflicto no podría darse comunicación posible. Así, la comprensión de prácticas representacionales a gran escala –como la literatura y el cine– reclama una pragmática propia que intente restringir las variaciones en el uso de sus herramientas expresivas. Dicho de otra manera, y para el caso que nos ocupa, el estudio de los géneros necesita de un análisis pragmático que se centre en todo momento en la pugna entre sus distintos usuarios y que ponga freno a la linealidad del modelo lingüístico en el que se inspira la teoría tradicional, puesto que la pragmática «presupone la existencia de múltiples usuarios de distinta clase» –grupos heterogéneos constituidos por espectadores, productores, distribuidores, exhibidores y agencias culturales, entre otros– «reconociendo que algunos esquemas conocidos, como los géneros, deben su existencia a esa multiplicidad» (Altman, 2000: 283).

La aproximación pragmática implica, pues, la renuncia a la vieja convicción de que los géneros son preexistentes a los espectadores. Las tesis de Altman son renovadoras en este punto porque, de acuerdo a sus principios, los géneros pasan a ser una especie de campo de batalla y

emplazamiento de cooperación entre usuarios distintos. De esta manera, el análisis pragmático parte de una complejidad de los procesos de gestación de significados –en este caso genéricos– que responden a una especie de retroalimentación entre los usuarios.

En el fondo del planteamiento se adivina una intensa oposición a lo que Altman considera investigaciones extremadamente textualistas. De hecho, el norteamericano subraya el desplazamiento que los teóricos han aplicado a los espectadores en la configuración de los significados textuales. Al partir de una consideración del texto como entidad producida por un agente que está fuera del área de la recepción, muchos teóricos y críticos no han tomado en serio la capacidad de los públicos para generar sus propios textos, obviando así la importancia de los usos dispares que aquellos activan.

En resumen, la aportación de Altman supone el trazo de un nuevo paisaje en la reflexión teórica sobre el concepto de género cinematográfico. Lo fundamental ahora es el hecho de que los tipos genéricos no pueden tomarse como categorías capaces de definirse de forma diáfana y estable sino como realidades polivalentes y valoradas heterogéneamente por los grupos de usuarios. Así se deduce, entre otras cuestiones, la necesidad de inscribir cualquier estudio en situaciones históricas concretas que contextualicen la utilización que dota de significado a los géneros.

EL ENFOQUE MULTIDISCIPLINAR EN EL ANÁLISIS DE LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS

Ligar la noción de género a su uso implica un viraje en el ámbito de la teoría de los géneros, que pasa de una especie de rigidez taxonómica a convertirse en un espacio vivo y en permanente transformación. Es más, nos hallamos ante un proceso en el que la teoría fílmica reciente ha puesto el acento sobre el carácter históricamente condicionado de la espectadorialidad. Porque, en el fondo, existe una heterogeneidad cultural de usuarios de los géneros que asumen posiciones variadas en un abanico abierto y polimorfo.

Conviene, sin embargo, atemperar conclusiones tan *antitextualistas* como las de Altman. Su visión del texto fílmico podría calificarse de estática y limitada al subyacer la creencia de que está constituido de manera fija por un conjunto estable de códigos significantes. Sin embargo, reconocidos autores como Barthes o Kristeva nos han enseñado que la configuración textual debe entenderse como un espacio permanente de encuentro entre autores y lectores/espectadores.

En suma, y tras todo lo expuesto en los epígrafes precedentes, llegamos a la conclusión de que es recomendable realizar investigaciones descriptivas que, en un plano teórico-práctico, arrojen conclusiones significativas sobre la naturaleza y función de los géneros cinematográficos en un contexto comunicativo dado. Los investigadores, en cualquier caso, tendrán que aceptar que la inestabilidad de los géneros exige presupuestos e instrumentos de indagación de distintos campos disciplinares. Y es que, al final del camino, nos topamos con un panorama habitado por usuarios de los géneros y niveles que contribuyen a su configuración y reinterpretación:

- En el nivel del *emisor*, hay que tener en cuenta, en primer lugar, la dimensión industrial de la comunicación cinematográfica en el momento que se someta a estudio. Se trata, en este sentido, de fijar con un criterio histórico suficientemente hondo las condiciones generales de producción que intervienen en la creación de las obras cinematográficas existentes en un espa-

cio-tiempo determinado. Asimismo, es conveniente analizar la participación de todos aquellos agentes que colaboran de forma más o menos activa en la creación de un lenguaje genérico –productores, distribuidores y exhibidores–. Desde luego, resultaría muy operativo, cuando sea posible, el análisis del material de promoción puesto en circulación con motivo de los estrenos de los filmes –*press books*, anuncios impresos y/o audiovisuales, hojas de información elaboradas por las empresas, etcétera– desde el punto de vista del género. Complementariamente, sería recomendable detenerse en la contextualización de los filmes investigados con un criterio histórico/crítico. De este modo, se estabilizaría el objeto de estudio dentro un marco en el que se incluyan las características generales desde el punto de vista de la gestación de significado por parte de los autores –directores, guionistas, montadores, etcétera–, lo que obligaría a acometer estudios de carácter intertextual con evidentes rasgos semióticos y estéticos/narrativos.

- En el nivel *textual*, partimos de una consideración dinámica del texto fílmico como un espacio creador de significados genéricos. En este aspecto, deben utilizarse las herramientas que facilita el análisis fílmico para aislar, por un lado, los códigos cinemáticos más relevantes en el plano semántico –iluminación, escenografía, planificación, etcétera– y sintáctico y, por otro, para observar el funcionamiento conjunto de estos vectores desde el prisma del género. Estaríamos, por tanto, ante un tipo de estudio que tomaría prestados conceptos procedentes de la teoría fílmica en general –en una vertiente semiótica, narratológica y enunciativa que puede sumar pistas sobre la presencia en el texto de las huellas de los autores y los espectadores– y de la estética cinematográfica en particular.
- En un nivel intermedio, nos topamos con la intervención de la *crítica cinematográfica* y de otras instituciones culturales sobre las formas de comunicación genéricas. En relación con este nivel, resulta muy útil contrastar el lenguaje empleado por las críticas y reseñas de los filmes con el usado por la industria (primer nivel) y con las cualidades textuales de las obras (segundo nivel). El criterio histórico vuelve a ser eficaz para identificar y aislar textos –ya sean impresos o audiovisuales– que hablen de otros textos –los filmes– y para localizar posibles discrepancias y coincidencias que nos ilustren acerca de la solidez o vaguedad de tipos genéricos concretos en situaciones históricas determinadas. Se trata, por lo tanto, de arrojar algo de luz sobre la terminología empleada por revistas y programas especializados, por corpus y listados de películas que, todavía hoy, y con una intención documentalista, enciclopédica y catalogadora, siguen utilizando la referencia genérica como el instrumento más útil para guiar las expectativas de los espectadores.
- En el nivel del *receptor*, por último, el análisis concreto se nos antoja mucho más complicado. Si, como hemos señalado, es prácticamente imposible acceder a la mente de cada uno de los espectadores para conocer el tipo de uso que se hace de los textos, el concepto de comunidad genérica es difícil de manejar más allá de la abstracción teórica, por otra parte imprescindible para conocer integralmente al género. En otro sentido, podemos encontrar cierta utilidad en una sociología del público que atienda a las características generales de los espectadores de una sociedad dada en un momento dado, ya sea desde un punto de vista cuantitativo –datos de consumo cinematográfico– como desde un punto de vista cualitativo –formas de consumo y tipología del espectador por características sociales–. Pero, sea como fuere, los datos más importantes referentes a la recepción pueden extraerse del propio texto: la psicología cognitiva aplicada al cine y las teorías narrativas y de la enunciación nos

pueden situar adecuadamente en este plano, aunque debemos tener siempre presente que, en ningún caso y como nos ha enseñado la pragmática, estas aproximaciones agotan la infinidad de estrategias de reconstrucción del texto que el espectador puede aplicar desde la perspectiva genérica.

En definitiva, nuestra propuesta para el estudio teórico de los géneros cinematográficos defiende que, en primer lugar, manejamos un objeto de estudio que, lejos de la estabilidad preconizada tradicionalmente, es el resultado de una actividad permanente y en constante transformación.

En segundo término, creemos que no existe un significado fijo de los géneros sino que, por el contrario, su naturaleza conceptual y su utilidad dependen de sus múltiples usuarios y del emplazamiento que éstos ocupen.

Y, por último, y como consecuencia de las dos premisas anteriores, una comprensión global del género cinematográfico exige la colaboración e interacción de campos disciplinares diversos —teoría, historia, semiótica, estética, psicología, etcétera— que ofrezcan a cada paso un instrumento de análisis pertinente para el conocimiento integral de un fenómeno complejo y que exija una actitud conciliadora en los modos de entender el trabajo del analista.

Bibliografía

ALTMAN, Rick (1987): *The American Film Musical*, Indiana University Press, Bloomington.

— (2000): *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona.

ARISTÓTELES (1994): *Poética*, Icaria editorial, Barcelona.

BARTHES, Roland (1986): *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona.

BAZIN, André (2000): *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid.

BELLOUR, Raymond (1993): *Le Western. Approches, Mythologies, Auteurs, Acteurs, Filmographies*, Gallimard, París.

CASETTI, Francesco (2000): *Teorías del cine*, Cátedra, Madrid.

GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier (1992): *Los géneros literarios: Sistema e Historia*, Cátedra, Madrid.

KAMINSKI, Stuart (1974): *American film genres*, Pfaum, Dayton.

KITSES, Jim (1969): *Horizon West: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah: Studies of Authorship within the Western*, Indiana University Press, Bloomington.

KRISTEVA, Julia (1981): *Semiótica* (2 vol.), Fundamentos, Caracas.

SCHATZ, Thomas (1981): *Hollywood Genre: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, Nueva York, Random House.

STAM, Robert (2001): *Teorías del cine*, Paidós, Barcelona.

VAN DIJK, Teun (1970): *Texto y contexto*, Cátedra, Madrid.

WRIGHT, Will (1975): *Six-guns and Society: A Structural Study of the Western*, University of California Press, Berkeley

Notas

- ¹ Las teorías sobre los géneros literarios han surgido en momentos históricos, lugares y escuelas de pensamiento muy variados. En este sentido, podemos destacar, entre otras, la teoría clásica, la neoclásica, la decimonónica –tanto la romántica como la evolucionista y cientifista– y la variada teoría del siglo XX. Cada una de ellas ofrece respuestas extraordinariamente variadas a la cuestión de la naturaleza genérica.
- ² En este ámbito, destacan los trabajos de Will Wright y de Jim Kitses sobre el *western* y el de Stuart Kaminski sobre los géneros del cine norteamericano.

La digitalización del proceso de exhibición: análisis y consecuencias para el objeto fílmico*

Jessica Izquierdo Castillo
Universitat Jaume I de Castellón

Tradicionalmente, el análisis toma como objeto de estudio la película, considerada como un ente autónomo y completo desvinculado de la estructura que la crea y le da soporte: la industria. En este trabajo tomamos como punto de partida la consideración de la industria y su continua evolución como variable a considerar para el análisis cinematográfico.

La industria cinematográfica presenta unas características singulares que la diferencian del resto de industrias dedicadas a la producción y/o a los servicios. Por un lado, se trata de una industria de manufacturas, ya que 'fabrica' productos fílmicos, películas, que son ofrecidas después al consumidor. Sin embargo, la película presenta unas características especiales que la catalogan como producto cultural y, por lo tanto, lleva asociada ciertas consideraciones. Por otro lado, esta industria proporciona también un servicio, ya sea entretener o educar, que se encuentra apoyado por una serie de industrias secundarias que ayudan a crear un universo simbólico, mediático y promocional alrededor del cine (organización de eventos, promociones, locales de restauración, la televisión y sus espacios dedicados a hablar de cine, etc.). Como nexo de unión entre ambos conceptos, la propia película se presenta como una mezcla de manufactura y servicio, ya que no es vendida en una única transacción económica, sino que en primera instancia lo que se

* La presente ponencia se enmarca en el Proyecto de Investigación titulado "Diseño de una base de datos sobre patrimonio cinematográfico en soporte hipermedia. Catalogación de recursos expresivos y narrativos en el discurso fílmico", con código 041355.01/1, cuyo desarrollo está previsto para el periodo 2005-2007, siendo investigador principal el profesor Dr. Javier Marzal Felici, Profesor Titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universitat Jaume I de Castellón, director del Grupo de Investigación "I.T.A.C.A. UJI -Investigación en Tecnologías Aplicadas a la Comunicación Audiovisual de la Universitat Jaume I-", con código 160.

vende es su proyección pública. Es decir, cuando un espectador acude a la sala de cine para ver la película, éste no paga por el producto en sí, sino por un derecho de asistencia a su proyección pública en un lugar determinado y durante el tiempo estimado. El verdadero acto de compra-venta se produce en un mercado 'secundario' en términos cronológicos, en el momento en que esta misma película llega al mercado del vídeo y DVD.

Por lo tanto, lo que realmente se produce es una diversidad de mercados subsidiarios a la industria que originan la peculiaridad de que un mismo consumidor (espectador) paga más de una vez por el mismo producto (película). Primero la consume en calidad de espectador de sala, luego puede adquirirla como copia de vídeo o DVD y, finalmente, puede consumirla en televisión, previo pago de una cuota de abonado (en el caso de la televisión de pago) o previa aceptación de la fragmentación intermitente del servicio mediante la emisión de inserciones publicitarias.

La dimensión industrial del cine es el armazón que permite la producción, distribución y exhibición del objeto fílmico. Si el análisis busca los "principios de construcción y funcionamiento" del objeto fílmico (Cassetti y Di Chio, 1991: 17), la industria es quien lo construye y lo pone en funcionamiento. Algunos autores han llamado la atención sobre el efecto que puede ocasionar el análisis sobre los placeres del cine, ya que en su proceso de descomposición de los elementos constituyentes, puede contribuir a la pérdida de lo que Ramón Carmona denomina efecto 'mágico'. Sin embargo, como este mismo autor señala, no hay que temer el análisis en este sentido, ya que de lo que se trata es de comprender de qué manera, cómo y desde donde surge este efecto de conocimiento (1996: 10). De la misma forma que reconocer y analizar un film desde los entresijos de su propia condición de texto nos ayuda a comprenderlo mejor, sin por ello desmitificar su condición de fábrica de sueños, también resulta de gran valor cognitivo reconocer y analizar ese mismo film desde las condiciones tecnológicas e industriales en las que ha sido creado.

El presente trabajo se centra en el aspecto industrial de la cinematografía, sobre el cual poder plantear algunas consideraciones acerca de la importancia de su estructura, no únicamente por su influencia sobre el texto fílmico, sino como condición de la propia existencia del objeto. La película, como producto de esta industria, es el elemento común que circula por los tres procesos principales de la cinematografía, hasta que finalmente llega al espectador, y su evolución se ha visto condicionada por el desarrollo de la tecnología que usa (son los casos del sonoro y el color). La figura del espectador, pese a encontrarse en el último eslabón de la cadena de procesos, es su componente regulador, ya que, como en cualquier sistema industrial, es quien protagoniza la demanda. Por lo tanto, si consideramos que el objeto fílmico es producto de una industria dividida en tres procesos consecutivos (producción, distribución y exhibición), cada uno de los cuales desarrolla su propio mercado de forma autónoma pero interrelacionando con el resto, también debemos considerar que cualquier transformación acaecida en alguno de los eslabones de la cadena o en su conjunto tiene repercusiones en el objeto que circula por ella. El objetivo es abrir una línea de análisis acerca de las consecuencias que pueda tener para el objeto fílmico la renovación tecnológica, con el interés focalizado en las alteraciones formales y conceptuales resultado de la nueva estructura digital.

No obstante, antes de pasar al desarrollo de estos puntos, tenemos que aclarar que cuando hablamos de industria cinematográfica nos estamos refiriendo al modelo de negocio americano o modelo de *Hollywood*. El sistema norteamericano ha extendido su dominio a lo largo del siglo veinte, y en la actualidad se encuentra totalmente asentado gracias a una política hegemónica de distribución y al soporte de la economía de escala. La infraestructura norteamericana se

extiende más allá de sus fronteras, controlando los sectores de la producción y la distribución mundial. La exhibición en salas, a pesar de no estar concentrada en su totalidad bajo propiedad norteamericana, también se ve afectada de forma indirecta por esta política de distribución, además de por unos beneficios fiscales nacionales, una inmunidad monopolística internacional y la consolidación de barreras de entrada.

Para este trabajo nos planteamos, entonces, tres puntos principales. En primer lugar, la naturaleza industrial del cine, orientada hacia el espectador-consumidor. Ambos entran en contacto durante el proceso de exhibición cinematográfica. En segundo lugar, la base tecnológica que da soporte y desarrollo a la cinematografía, y que se encuentra en un momento de transformación estructural sin precedentes debido a la digitalización. Y en tercer lugar tenemos la película, objeto de estudio del análisis cinematográfico más extendido y denominador común de los otros dos puntos mencionados. La película es el producto manufacturado y servido por la industria, y se realiza a partir de una tecnología que durante más de cien años ha sido analógica. La digitalización tiene consecuencias en los procesos de la cadena, y afecta en primera y última instancia al producto, es decir, al objeto fílmico, por lo que un completo análisis del mismo debe contemplar las transformaciones estructurales, industriales y tecnológicas, que se lleven acabo en él mismo y en su contexto de creación.

LA EXHIBICIÓN CINEMATográfica COMO PUNTO DE ENCUENTRO ENTRE LA INDUSTRIA Y EL ESPECTADOR

La producción se encarga de elaborar la película y la distribución de canalizarla hacia el mercado. La exhibición, por lo tanto, es el momento en que la película se proyecta ante los ojos del espectador. Esta definición, insuficiente por su brevedad, nos sirve para ubicar en cada proceso industrial su función principal.

En líneas generales, podemos definir el proceso de exhibición cinematográfica por medio de cinco puntos:

- Comercialización exclusiva de un producto específico: la película.
- Comunicación pública de dicho producto.
- Interacción con el público espectador en una búsqueda de la interpretación de sus gustos.
- Creación de espectáculo cinematográfico.
- Amortización de la inversión realizada en la producción y distribución.

Por lo tanto, la exhibición cinematográfica sirve para poner en contacto al espectador con la película. Este encuentro tiene lugar en tres estadios diferenciados. El primero se produce en la sala de cine, donde el espectador asiste a la proyección de la película a cambio del abono de una entrada. En segundo lugar, la película se comercializa como copia de vídeo y DVD y se pone a disposición del consumidor, por venta o por alquiler. Por último, una vez finalizado el periodo de explotación en salas, y una vez rentabilizada su venta doméstica, el tercer estadio corresponde a la televisión. En los últimos años, la televisión ha multiplicado los espacios de cine, con la proliferación de cadenas privadas y la televisión de pago. Además, el modelo de pago por visión ha acortado el tiempo de espera para la emisión de películas, ofertando de forma paralela al mercado de video (previo pago 'extra' a la periódica cuota de abonado).

De todos los sectores cinematográficos, es la exhibición, como vemos, la que realmente entra en contacto con el público. La industria de *Hollywood* ha defendido siempre su estadio de narradora de historias universales, posicionando su actividad dentro de la industria del entretenimiento. Su hegemonía en el mercado mundial está basada en gran parte sobre la preocupación que muestran los *majors* (ostentadores de la citada hegemonía) por los estudios de mercado. La mercadotecnia se ha convertido en herramienta fundamental para el cine de *Hollywood*, que busca para cada producción importante el posicionamiento, *playability* y comerciabilidad más adecuados, tres conceptos que desarrollan Miller, Govil, McMurria y Maxwell (2005: 201-202):

Mientras que el posicionamiento tiene que ver con hallar el lugar correcto donde colocar una película en la mente colectiva de un público, la *playability* es relativa a la predicción de cuán satisfecho quedará el público con el posicionamiento. [...] La comerciabilidad difiere del potencial comercial de una película (posicionamiento y *playability*) porque está basada en los cálculos de un técnico en mercadotecnia a partir de todos los elementos de una película que pueden utilizarse para su promoción y publicidad.

Toda esta atención y preocupación por el gusto y satisfacción del espectador reside en un supuesto asimilado como máxima por parte de *Hollywood*: el público es el juez final del trabajo realizado. Bajo esta premisa, todas las medidas adoptadas por la industria quedan justificadas por las leyes mercantiles de la oferta y la demanda. Sin embargo, el espectador cinematográfico, como parte integrante del sistema audiovisual, es más que un consumidor; es un creador de sentido:

Los públicos participan en la práctica creadora de sentido más global (aunque local), comunitaria (aunque individual) y consumidora de tiempo de la historia mundial. El concepto y la ocasión de constituir un público son vínculos que se establecen entre la sociedad y la persona, pues la experiencia del espectador implica la interpretación solitaria así como la conducta colectiva. (Miller et al, 2005: 224)

La exhibición cinematográfica es, por lo tanto, el catalizador de la industria. Si las ventas van bien, la industria va bien. Esta afirmación es perfectamente válida en el contexto de cualquier sistema industrial, ya que la obtención de beneficios es el requisito indispensable para su pervivencia en el tiempo. No obstante, la cinematografía se encuentra ligada a una función cultural asignada como parte integradora del sistema audiovisual, por lo que requiere de especificidades que se encuentran al margen del modelo económico más tradicional basado en las leyes de la oferta y la demanda. Profundizar en esta función cultural no es objeto de nuestro trabajo, únicamente lo mencionamos para recordar la hegemonía del modelo estadounidense en el ámbito mundial, y la dependencia que con respecto a éste denotan el resto de cinematografías alternativas, las cuales se ven obligadas a cederle territorio al sistema norteamericano al mismo tiempo que buscan ayudas y financiación pública. También nos interesa resaltar dos puntos: por un lado, que la dimensión mercantil de la exhibición está formada por la demanda (espectador) y la oferta (empresa de exhibición), y por otro lado, el cartel de la oferta se encuentra altamente influenciado por la política de distribución de las *majors*, quienes controlan del 40 al 90 % del grueso total de películas exhibidas en todo el mundo (Miller et al: 15).

Una vez destacado el papel de la exhibición, tenemos que diferenciar entre los tres mercados que configuran este sector, y que constituyen las principales ventanas de amortización para las inversiones destinadas a la producción de películas. La importancia de estos tres mercados se mide por dos parámetros: en términos económicos y en términos de impacto promocional. La sala de cine, primera ventana de exhibición, tiene una gran repercusión en la vida comercial de la pelícu-

la, y sin embargo, en términos económicos esta repercusión se traduce en un 25 % de los ingresos de *Hollywood*. El sector del video ostenta el mismo porcentaje, mientras que la televisión supone el 46 % de los ingresos, a pesar de ser el último espacio de exhibición (Miller *et al.* 21).

Con la evolución tecnológica surge una nueva ventana con recursos todavía por explotar, y que amenaza con convertirse en uno de los principales canales de distribución, así como la primera ventana de exhibición doméstica: Internet.

LA DIGITALIZACIÓN DE LOS PROCESOS: EL CASO CONCRETO DE LA EXHIBICIÓN

La tecnología digital empezó a aplicarse al cine en la década de los noventa. Desde entonces, la digitalización de la industria está siguiendo un camino paulatino y selectivo, y no todos los procesos industriales cinematográficos se han visto afectados de la misma manera.

El primer estadio de aplicación ha sido la producción, especialmente en su fase de posproducción o montaje. La digitalización de las imágenes para su tratamiento en edición o efectos especiales ha reportado grandes beneficios a la industria, mejorando los tiempos de edición y multiplicando los recursos. Los procesos de distribución y exhibición son más complejos en lo concerniente a infraestructura, y la reconversión tecnológica se encuentra todavía en fase de estudio y experimentación. En las salas de cine empiezan a instalarse proyectores digitales por todo el mundo, y la investigación avanza en el terreno de la transmisión digital de la información.

El cine electrónico consiste en:

Reemplazar los proyectores de películas de 35 mm en los cines, multisalas y multiplexes por proyectores digitales de alta calidad, ideales para películas realizadas en soporte electrónico. [...] El e-cinema se basa en la proyección en las salas de una señal digital emitida desde un satélite. (Álvarez, 2003: 91).

Ventajas e inconvenientes para la exhibición

VENTAJAS	INCONVENIENTES
<ul style="list-style-type: none"> • Flexibilidad para la programación • Nuevas oportunidades de negocio al proyectar otros productos audiovisuales • Reducción de costes (gastos de personal, etc.) • Economías de escala para las cadenas de exhibición 	<ul style="list-style-type: none"> • Inversiones elevadas (120.000-180.000 millones de euros) • Pérdida de independencia • Falta de estandarización en los diferentes sistemas que existen en el mercado

Un sistema de proyección digital puede costar alrededor de 100.000 euros, mientras que el sistema analógico ronda los 50.000. A pesar de esta diferencia de presupuesto, las recientes transmisiones de directo a sala vía satélite han convencido a muchas empresas de distribución en *Hollywood* de que es necesario estudiar esta tecnología y crear departamentos ejecutivos para ello, quienes se tendrán que enfrentar a los dos principales factores de la digitalización: la reducción

de los costes de instalación y la eliminación del riesgo de piratería. Mientras tanto, el número de cines equipados con la nueva tecnología ha pasado de 160 en 2003 a 233 en diciembre de 2004 (MEDIA Salles 2003 y 2004). Estas cifras corresponden a salas que albergan la tecnología DLP de *Texas Instruments*, aunque las compañías *JVC* y *Sony* también están desarrollando su propia tecnología, sobre todo esta última, con sus sistemas D-ILA y SXRD respectivamente.

Como vemos, la aplicación de la tecnología digital en la exhibición tiene consecuencias sobre el ámbito empresarial, pero también sobre la dimensión fílmica: aumento de la calidad, introducción de la interactividad con el espectador, etc. El aumento de la capacidad de respuesta de la industria a las reacciones del público (recordemos que el público es el 'juez final') puede llegar, por ejemplo, a alterar los tiempos de producción, para agilizar el periodo de respuesta, repercutiendo lógicamente en el producto final: la película.

LA PELÍCULA: OBJETO DEL ANÁLISIS CINEMATográfico

La película es un producto comercial producido, distribuido y exhibido por una industria cinematográfica que anualmente ingresa más de trece mil billones de dólares de la venta de taquillas (concretamente las *majors* americanas). (Miller *et al*: 2005:16).

La transformación de la estructura que soporta la vida de una película afectará de forma irremediable a ésta, al igual que la transformación tecnológica que acabó con el silencio diegético en la sala abrió la puerta a lo que durante más de setenta años ha sido el cine.

Con la digitalización las consecuencias no están tan claras como con la llegada del cine sonoro. En su momento la tecnología permitió que los actores pudieran ser escuchados en la sala y a partir de ahí se produjo la evolución natural de la narratividad del discurso. La tecnología digital no aporta a la película una nueva cualidad unívoca, pero sí muchas posibilidades de transformación. Los primeros experimentos de proyección digital han otorgado a la calidad de imagen una mayoría de opiniones favorables absoluta, pero esto no es lo realmente significativo del cambio. Sí que lo es, sin embargo, la propia imagen digitalizada.

La digitalización en la cadena de procesos pasa inevitablemente por la digitalización de la imagen. Una vez tenemos la imagen en un código digital su maleabilidad es infinita. Esto explica la rápida aceptación del proceso de posproducción de la nueva tecnología, que conlleva a la experimentación con los efectos especiales en la realización de películas de gran éxito comercial, donde la digitalización del proceso se convierte en el principal reclamo: *Shrek 2* (A. Adamson, K. Asbury y C. Vernon, 2004), *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* (Alfonso Cuarón, 2004), *Spiderman 2* (Sam Raimi, 2004), etc. De la misma forma que ocurre con la fotografía digital, las películas quedan expuestas ante la manipulación, que puede darse en varios ámbitos y de diferentes maneras. En la sala, por ejemplo, podría utilizarse la inserción digital de mensajes publicitarios, al igual que se hace en televisión con las retransmisiones de partidos de fútbol. La posibilidad de interactividad del espectador con la película, por su parte, fue una de las principales vías de investigación por parte de la industria desde la aparición de lo digital. De hecho, ya en 1992, la cadena de exhibición *Loew's* equipó una sala en Nueva York con tecnología para que el público pudiera votar durante la proyección para decidir el transcurso de la historia que contaba la película, un corto de veinte minutos de duración que había contado con un presupuesto de 350.000 dólares. (Augros, 2000: 197). Como vemos, decidir itinerarios en la historia, votar las mejores escenas e incluso modificar el final, fueron parte de las primeras especulaciones.

Mientras tanto, las repercusiones en Internet van mucho más allá. Mediante el *software* adecuado, los usuarios podrían realizar cualquier tipo de alteración a las imágenes. De hecho, el propio autor de la película podría alterar escenas, cambiar finales, manipular personajes, etc., convirtiendo su obra en un objeto indeterminado y cambiante en el tiempo. En términos de calidad, Internet necesita comprimir las imágenes para que puedan circular por la red a una velocidad adecuada, por lo que la pérdida de momento es inevitable. La cadena de transmisión tradicional se ve alterada y aparece en el panorama general la posibilidad de participación en el proceso de creación e intercambio entre los espectadores, quienes ahora se convierten además en usuarios cinematográficos.

El objeto fílmico se encuentra, por lo tanto, expuesto a una tecnología que todavía no ha mostrado todos sus usos y aplicaciones posibles, y cuya capacidad evolutiva no conoce límites por el momento. El objeto fílmico se encuentra expuesto a transformaciones que hasta ahora no padecía, como: la fragmentación en la distribución, la pérdida de unidad narrativa, la pérdida de calidad, alteración de los canales clásicos de exhibición, la pérdida de autoría individual, la modificación de su relación con el espectador, etc.

CONCLUSIÓN

La digitalización es una decisión empresarial que ya está tomada. La reconversión tecnológica avanza con ritmo dispar entre los diferentes procesos cinematográficos pero con un objetivo común: maximizar beneficios y reducir costes.

En el cine, como en cualquier otra industria, especialmente con tintes culturales, el ánimo de lucro no es la única motivación, pero sí un requisito fundamental para subsistir. Las cinematografías no estadounidenses intentan sobrevivir y desarrollarse como industria y como vía de expresión, para lo cual es inevitable recurrir a la financiación y a las medidas de fomento públicas. El interés por la tecnología digital y su aplicación al cine crece también por parte de estas entidades públicas, que experimentan con nuevas vías de promoción.

En los últimos años, las cifras de comercio electrónico han experimentado una crecida espectacular, que pasa de medio millón de euros en 1997 a 2.000 millones en 2004 (Sgae, 2005: 575). Esto demuestra, entre otras cosas, que Internet se ha convertido en un medio de confianza para el usuario, el cual se adapta a las nuevas propuestas que la red le ofrece. Una de estas propuestas es la descarga de material audiovisual de forma gratuita, lo que está provocando un problema para la industria, que se ha levantado en armas contra la piratería. Posibles soluciones pasan por la reivindicación que Miller y sus compañeros hacen del "dominio público" y del "uso justo" (2005: 264). Además de luchar contra esta práctica, las *majors* están estudiando aprovechar el medio en beneficio propio, a través de un formato cinematográfico electrónico que pueda descargarse y proyectarse digitalmente. Sony distribuye video a la carta mediante *Moviefly* y compañías de distribución por Internet como *iBeam* y *CinemaNow* se han convertido en objetivo para *Hollywood*. Resumiendo, la transformación tecnológica reportará cuantiosos beneficios a la industria, pero no deja exento de consecuencias al objeto fílmico.

Se abre un nuevo camino de comercialización: los canales digitales. La vía tradicional pasa por la distribución a través de las principales *majors* norteamericanas que controlan el mercado mundial (salvo las contadas excepciones de India y China) y que restringen la actividad creadora y artística al gusto masivo de un público que es considerado como una cifra de ventas. Por su par-

te, la digitalización de las imágenes y su distribución por canales alternativos puede llegar a cumplir la promesa de la cara positiva de la globalización, y permitir el libre acceso a los contenidos a través de medios de difusión mundial como Internet.

Detrás del desencadenamiento de las fuerzas de mercado a través de la privatización y la liberalización está la promesa de una revolución tecnológica y el acceso universal a la expresión participativa (Miller, 2005: 260)

El acento se encuentra situado, como vemos, sobre la distribución. Parece imposible que el panorama digital se presente como una alternativa al funcionamiento empresarial de la industria analógica (Álvarez, 2003:102). Sin embargo, tal y como apuntan Miller y sus compañeros, el comercio digital ha cambiado la manera en que consumimos, ya que el espacio y el tiempo tradicionales se han visto comprimidos y con ello, la justificación de la existencia del sistema de distribución cinematográfico tradicional (2005: 271). Con los distribuidores fuera de circulación, la cartelera podría ampliar la diversidad de su oferta.

Lo que ya se está dando es una tendencia actual de la industria hacia la potenciación de las posibilidades de Internet para el consumo doméstico. Como ventana de exhibición, la red permite llegar de forma personalizada a cada uno de los espectadores, y se convierte en un objetivo muy rentable para la industria, ya que se trata de un medio con gran aceptación y pocas normas reguladoras, por lo que va camino de convertirse en el nuevo medio aliado con el consumo de cine. En la sala también se están produciendo cambios, aunque por el momento la reconversión pasa por la renovación de los sistemas de proyección.

La digitalización transforma la forma de consumir cine, modifica la relación que el cine mantiene con su público. El espectador-consumidor de cine está modificando sus costumbres para adaptarse al nuevo escenario tecnológico, y todo parece indicar que el cine también lo hará.

Bibliografía

ÁLVAREZ, J.M. (2003): "Cine: riesgos y oportunidades se equilibran ante el cambio digital" en Bustamante, E. (coord.): *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Las industrias culturales en la era digital*, Gedisa, Barcelona.

AUGROS, J. (2000, 1ª ed.1996): *El dinero de Hollywood. Financiación, producción, distribución y nuevos mercados*, Paidós, Barcelona.

CAMPOS, F.: "Polémicas y alternativas al cine digital", publicado en www.ctmsolutions.com, 19 de enero de 2001.

CARMONA, R. (2000): *Como se comenta un texto fílmico*, Cátedra, Madrid.

MEDIA SALLES (2003): *European Cinema Yearbook*.

MEDIA SALLES (2004): *European Cinema Yearbook*.

CASSETTI, F. Y F. DI CHIO (1991): *Como analizar un film*, Paidós, Barcelona.

SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES (2005): *Anuario 2005*, SGAE, Madrid.

ZUNZUNEGUI, S. (1996): *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, Paidós, Barcelona.

Otium et negotium. Viejos imperios y nuevas industrias

Francisco López Cantos
Universitat Jaume I. Castellón

EL MERCADO GLOBAL DEL OCIO

Hubo una época, hoy ya lejana y casi olvidada, en que las tecnologías no permitían fotografiar el movimiento y en la que tampoco era posible, ni mucho menos, la visión de imágenes a distancia de forma inmediata. Una época en la que la economía permanecía estrechamente ligada al gobierno de la casa, y el trabajo, artesanal y gremial, no estaba organizado siguiendo pautas *científicas*. Nuestro mundo, en definitiva, todavía era un lugar inabarcable a nuestra visión e imposible de comprimir en una secuencia de archivos de mapa de bits que permitiese adivinar la previsión meteorológica utilizando modelos matemáticos complejos. Pero esas sociedades estaban en un avanzado estado de descomposición y resultaba imprescindible adaptarlas a la nueva era de la emergente modernidad para lo que era necesario unificar el mundo, y el reloj de la globalización empezó a incrementar su ritmo cada vez con mayor contundencia y rapidez.

A países como Francia, España o Brasil les costó más de tres décadas asumir el papel secundario que iban a tener durante todo el siglo XX en el nuevo orden mundial, y hasta 1911 no aceptaron que iban a ser los anglosajones quienes determinarían el código horario al resto del planeta. La hora legal del mundo se sincronizó a partir del meridiano de Greenwich, en 1884, como solución necesaria para la regulación del tráfico ferroviario y, por extensión, también se puso en marcha el flujo económico y comunicativo global, en rápida expansión desde el centro financiero de Londres hacia las periferias coloniales con el apoyo del poder militar-financiero y las tecnologías de transmisión de información por cable, tecnología que comenzó a desplegarse en 1851. Estados Unidos tendería el suyo a través del Pacífico bastantes años más tarde (Mattelard, 1998: 18-20), en 1903, y cinco años después de expulsar a los españoles de Filipinas aun-

que, no obstante, la hegemonía británica había empezado a ser cuestionada por los alemanes, a partir de 1900, enlazando con la misma tecnología ese país con Nueva York a través de las Azores, a pesar de la fuerte oposición del Post Office británico.

El proceso de globalización está en marcha ya a principios del siglo XX, como continuación de los cambios que imponía el capitalismo moderno en las estructuras socioculturales tradicionales, en lo que se ha definido (Bauman, 2003: 42-44) como la «era de la gran transformación». Una era de «vinculación», en la que el desarraigo en las comunidades que produjo la separación entre la producción y el hogar, acto fundacional del capitalismo, se debió adaptar a la nueva organización del trabajo fabril buscando nuevos lazos que sustituyeran el «entendimiento natural» de las comunidades sociales extintas por una «rutina artificialmente diseñada e impuesta y controlada de forma coercitiva». Y una era que impondría dos tendencias: la «organización científica del trabajo», propuesta por Taylor y basada en el estudio de métodos y tiempos para aumentar la eficacia del trabajador en la línea de montaje; y, paralelamente, la apuesta por adaptar el entorno de las comunidades tradicionales al nuevo orden, centrando su propia existencia en torno al lugar de trabajo, al entorno industrial. Es decir, se crean las condiciones necesarias para promover el desarrollo industrial capitalista y se adecuan los métodos de producción al nuevo orden económico y social, creado en torno a las estructuras de poder resultantes de aquellos incipientes empresarios individuales que vehicularon las ideas del liberalismo político defendido por Adam Smith y Stuart Mill.

Unos años más tarde, ya en pleno siglo XX, Schumpeter definiría el tránsito lógico que se había producido en la evolución capitalista desde un «capitalismo competitivo», en sus primeros inicios, hacia un «capitalismo trustificado», como el actual, caracterizado por la existencia de «empresas de grandes dimensiones» en las que «el progreso técnico se programa y se activa en su seno», y el crecimiento económico «tiene lugar a través del aumento de las dimensiones de las empresas, antes que de su número» (Screpanti y Zamagnini, 1997). Es decir, aquella clase burguesa que inició el proceso de transformación socio-económico iba a desaparecer irremediablemente como motor del capitalismo, en aras de una creciente tendencia hacia la construcción de una «estructura económica basada en la planificación centralizada», es decir, un nuevo modelo dirigido desde unas pocas empresas de ámbito global.¹

De otro lado, y paralelamente a todo ello, una de las más importantes consecuencias derivadas de la modernidad ha sido la disminución de los tiempos de trabajo y la creación de un nuevo concepto temporal, el tiempo de ocio² y, simultáneamente y en esta línea de globalización económica en todos los ámbitos, se ha conformado una industria destinada a rentabilizar ese relativamente nuevo nicho de mercado, el ocio, hasta llegar a convertir, en palabras de Debord, «la vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas» en una «acumulación de espectáculos», en «una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes» (Debord, 1999: 37-38). Una sociedad, en fin, en la que el entretenimiento ganado a las largas jornadas de trabajo está gestionado y dirigido por conglomerados de empresas multisectoriales que actúan globalmente en todos los mercados, utilizando estrategias de comunicación basadas en el posicionamiento de su imagen de marca, y en la que empresas como Vivendi o AOL-Time Warner³ gestionan eficientemente el tiempo global convirtiendo nuestra sociedad en un parque temático mundial.

Hubo de recorrerse un largo camino, de todo un siglo, para que aquella pequeña compañía de Hollywood, la Warner Brothers, propiedad de cuatro hermanos, se convirtiese en el gigante que es en la actualidad, después de haber encontrado la manera de enfrentarse a la entonces Famous Players (hoy Paramount), y adoptar un modelo de negocio basado en «un tipo de pro-

ducción más costosa, creando una red de distribución por todo el mundo y adquiriendo salas de cine» (Veáse Gomery, 1995). Con ello, el modo de producción de los estudios, naturalmente, se adaptó al modo de producción capitalista que, como señala Staiger, imponía dos necesidades: la primera, «estandarizar el proceso de producción para poder controlar los costes, regulando y haciendo pronosticable la fuerza de trabajo y el rendimiento de la compañía», y la segunda, «diferenciar el producto, hacer que el cliente piense que está comprando algo nuevo», que conduce «al consumo repetido de artículos» que «tengan una fórmula genérica como base» (Staiger, 1995). Es decir, el éxito de la producción cinematográfica, desde sus inicios, siempre ha estado ligado al modelo de distribución y exhibición de esos productos y, en definitiva, a estrategias empresariales globales que permitan la gestión eficaz de los mercados en que se insertan a partir de la búsqueda de sinergias entre todos los operadores del sector.

Hoy en Hollywood, como señala Augros (2000), existen alrededor de trescientas cincuenta empresas, entre las que siete (las majors, Warner, Paramount, Universal, Twentieth Century-Fox, Sony Pictures, Disney y Orion) «ejercen un auténtico control sobre la economía del cine norteamericano», agrupadas en la ya veterana MPAA (Motion Picture Association of América, creada en 1922), junto con dos asociados, Eastman Kodak Company y Technicolor Inc., aunque los «intereses cruzados» dificultan la tarea de la Asociación más que nunca como prueba la «posición fluctuante de las majors ante la desregulación de la televisión por cable en 1991», o el procedimiento de «revisión de las normas sobre financiación y sindicación».

Sin embargo el resto, las productoras independientes, distribuidas por todo el territorio estadounidense, son responsables de más del 80% de las películas producidas en el país pero «la estructura económica del cine norteamericano hace que tengan que pasar bajo las horcas caudinas de las majors para distribuir sus películas», de lo que deriva la mayoría de las veces «una poderosa autocensura y la reproducción mecánica de los esquemas comerciales» y una forma de simbiosis necesaria en la que estas productoras «o buscan la tutela de una major o la padecen». Es decir, la industria audiovisual estadounidense, está dominada por unas pocas empresas de grandes dimensiones que además, en los últimos tiempos, se están organizando en lo que Augros denomina «racimos tecnológicos» presentes en sectores tales como los propios estudios de producción, empresas de producción asociadas o dependientes, distribución, salas de cine, distribuidoras de vídeo, editoriales, discográficas, televisión, parques temáticos y nuevos medios, cuya actividad genérica es el «entretenimiento».

LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL GLOBAL

Pero no sólo el mercado estadounidense está gestionado por un oligopolio, sino que este pequeño número de empresas mantienen una abrumadora presencia global que, por ejemplo en 1983 según señala el mismo Augros, suponía el 60% del mercado internacional de programas televisivos.

Desde los inicios del siglo XX la industria del entretenimiento, de la información y las agencias de publicidad americanas sustentadas por la expansión global de las redes financieras se percibía ya como una clara agresión contra los mercados europeos, y con ello llegan también ideas que establecen «un lazo entre la democracia y la democratic marketplace», como «la libertad de expresión comercial»⁴, y aunque inicialmente la ley antitrust sacó a las majors del negocio televisivo en el propio país, están bien documentados los contactos que mantuvieron Paramount o RCA con las autoridades españolas y europeas para llegar a acuerdos de distribución de programación y tecnológi-

cos. Además, en todo caso, la ficción estadounidense en forma teleseries o películas mantiene una presencia significativa en las parrillas de nuestro país y de toda Europa desde los inicios de la televisión, apoyada por la penetración de las agencias de publicidad y los cada vez más sofisticados estudios de mercado que se van implantando para vehicular el modelo televisivo en función de los intereses comerciales (Veáse Palacio, 2001 para el caso de España).

La producción televisiva en Europa durante el período de creación de los sistemas televisivos nacionales en la postguerra estaba fuertemente apoyada por un sistema de financiación público y claramente regulado y condicionado por el estado, estuvo dirigido a la constitución de industrias autóctonas externalizando parte de la producción, aunque con una fuerte presencia de la producción propia. Sin embargo, con la llegada de la desregulación y el desmantelamiento de los monopolios públicos a partir de los años 70, se produce una fuerte conmoción en lo que se ha entendido como el agotamiento del modelo fordista y la crisis de legitimidad del keynesianismo⁵, enlazando con una nueva «ola post-fordista de producción flexible y diferenciada para segmentos precisos de consumidores» (Garnham, 1994).

Situación especialmente difícil para la industria audiovisual europea en su conjunto y, en particular, para la industria española que, tal cómo señalaba recientemente Álvarez Monzoncillo (2002) respecto a la «incapacidad de adaptación a un entorno que cambia tan rápidamente y ante el que es difícil ser ágil y flexible» que siguen teniendo las empresas españolas de producción y servicios para acomodarse a un entorno cambiante (Veáse el Anuario FAPAE, 2001), determinado por factores de diversa naturaleza, a saber: la presión de los desarrollos tecnológicos, los cambios en los hábitos de consumo, las alteraciones en el marco regulatorio, la creciente competencia internacional, la dificultad de previsión financiera, y la interdependencia cada vez mayor con otros sectores económicos.⁶

En este sentido se vienen impulsando desde la Unión Europea medidas para fomentar el desarrollo y la consolidación del sector audiovisual, tanto en el seno de los países miembros y la propia Unión como, sobre todo, frente a la competencia global, y especialmente, la primacía de los productos estadounidenses⁷. Pero, como ha señalado Schlesinger, en Europa se practica una política con la que «en apariencia, rezamos ante el altar de la cultura, pero en realidad adoramos al dios de la economía» (Cfr. Bustamante, 1998), y sus efectos reales sobre la industria audiovisual todavía son muy tibios y, desde luego, poco esperanzadores ante un contexto global de fuerte impulso liberalizador. Inicialmente las industrias culturales tuvieron un trato de excepción en el seno de la OMC (Organización Mundial del Comercio) a partir de la Ronda de Uruguay de 1993, sin embargo, a partir de los acuerdos del GATS (General Agreement on Trade in Services) la «cultura» también forman parte de los servicios y, por tanto, las industrias culturales forman ya parte de las rondas de negociaciones multilaterales, las últimas en Doha en 2001 y Cancún en 2003, aunque sólo «el camp dels acords de liberalització subscrits en el marc del GATS i de vetllar durant el desmantellament programat de les derogacions pel principi del tracte de nació més afavorida en matèria de comerç de serveis (article II del GATS)» (Sauvé, 2003).

Lo cierto es que se está conformando un mercado audiovisual con una tendencia creciente a la concentración, con la consiguiente amenaza a la diversidad y autonomía de gestión y la debilitación del sector de producción independiente y de los programas de ficción.⁸

Como se desprende de los informes regulares sobre la situación de la ficción en las televisiones de Europa, coordinado por Lorenzo Vilches (OBS, 2003), este tipo de productos televisivos cada vez tiene menos espacio en las parrillas y, aunque se ha incrementado la producción de series

de ficción y tv-movies, estos géneros están en continuo retroceso ante el imparable éxito de las fórmulas de los *reality programs* y los espacios de crónica rosa (GECA, 2004). La ficción televisiva de producción española sólo ocupa el 35,9% del total, frente a un 31% procedente de Latinoamérica o un 29,2% estadounidense, y sólo se programa un insignificante 3,9% del total en cuanto a co-producciones de ámbito europeo. En el caso de España, en 2001 (Vilches, 2002), el 68% de la ficción europea presente en las parrillas procedía de empresas independientes, siendo aproximadamente el 25% de ellas producidas por Globomedia y Cartel Producciones, con una preferencia clara por la producción de teleseries, que acumulaban el 63% del total de la inversión, frente al insignificante 3% de las tv-movies.

No menos explícito se mostraba Lang (2002) respecto a los datos relativos al año 2001 en el conjunto de Europa: «the conditions for the fiction production all over Europe have undeniably worsened», debido a la coincidencia de muchos factores: «the establishment of reality and game shows in the European tv schedules»; la débil posición de los productores independientes de televisión por razones bien conocidas, como «their unsatisfying financing capacities, no remaining rights on their productions and underdeveloped secondary markets for fiction programmes in Europe»; y con un previsible desarrollo futuro en el que pueden quedar fuera de este mercado debido a su pobre capacidad de renovación y regeneración. En 2001, las importaciones de programación de ficción procedentes de Estados Unidos presentes en las parrillas de las televisiones europeas se había incrementado en un 3% sobre el año anterior, siendo especialmente significativo el caso del Reino Unido, en cuyas televisiones el 93% de programas de ficción procedían o eran co-producidos con compañías estadounidenses (OBS, 2003).

No es de extrañar que la industria americana continúe aumentando su presión en los mercados globales⁹. Las últimas estadísticas de la MPAA (2002), indican la tendencia a la disminución del ritmo de producción de las empresas autóctonas¹⁰, que han pasado de 611 a 543 títulos del año 2001 al 2002¹¹ pero, sin embargo, con un incremento generalizado de los costes de producción, pasando de 47,7\$ a 58,8\$ millones en un solo año por película en el caso de las *majors* (un 23,3% más), y con una leve disminución en los costes de marketing en el mercado americano (1,2%), lo que indica una necesidad de rentabilización mucho mayor y, previsiblemente, susceptible de obtenerse en mercados internacionales¹². Si a ello añadimos la tendencia negativa del mercado de exhibición cinematográfico en los Estados Unidos¹³, la reestructuración que está viviendo el sector tecnológico, tan interdependiente de la industria audiovisual, y la creciente tendencia a la implantación del cine digital en todos los sectores de la industria audiovisual, y la búsqueda de nuevos mercados¹⁴, es fácil adivinar la presión que todo ello está teniendo ya sobre el mercado audiovisual mundial.

Como indica el informe del OBS (2003), en 2002 la ficción que lidera la recaudación en las salas de todo el mundo es netamente estadounidense, superando los ingresos internacionales de las películas producidas en ese país de la recaudación obtenida en el propio mercado. La ficción estrenada en Europa procedente de los países asiáticos también había sido co-producida con empresas estadounidenses, con títulos como *Pokemon: the first movie*, número uno en el ranking de importaciones asiáticas en Europa, aunque ni siquiera figura entre las 20 primeras películas con mayor recaudación global, ranking liderado por títulos como *Spiderman*, *Harry Potter*, *Star Wars*, *El señor de los anillos*, etc. Como se señala en este informe, la industria hollywoodiense en general «se porte bien¹⁵, mais le secteur indépendant cherche nouveaux investisseurs», y en Europa, continúa siendo preocupante y en permanente crisis: «stagnation des recettes publiques,

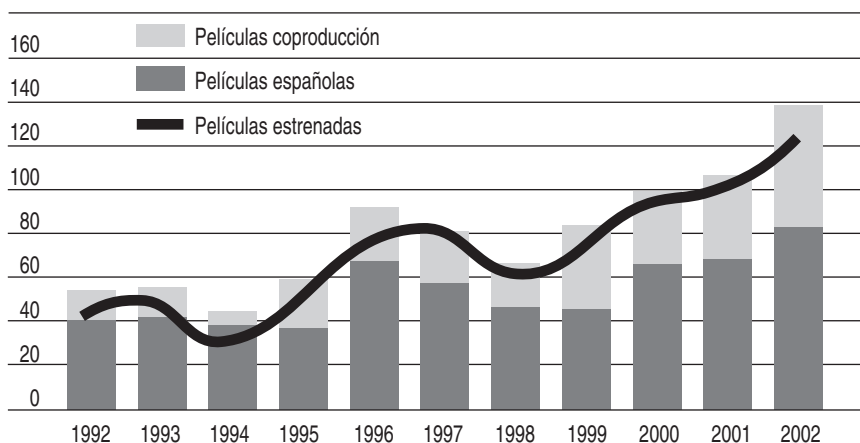
dépression du marché publicitaire, processus de concentration en cours des bouquets numériques, qui devrait, logiquement, se traduire par une réduction de la demande en programmes» aunque, como ya es costumbre, con ese toque de distinción tan europeo que da la producción de películas de autor, pero con una evidente carencia de proyectos comerciales (Lang, 2002: 4-6).

Obviamente la fuerte competencia en el sector obliga a ello, y probablemente esa sea una línea de actuación necesaria¹⁶ pero, sin embargo, todavía se está muy lejos de dar un paso más allá en la puesta en práctica de una política que aúne desarrollo industrial y diversidad cultural¹⁷, sobre todo en España. A pesar de las regulares ayudas directas a la industria y la creación de mecanismos de financiación¹⁸, estos continúan resultando insuficientes para una industria que se enfrenta a un fuerte proceso de reestructuración en un entorno muy competitivo, y con una situación de partida muy débil.

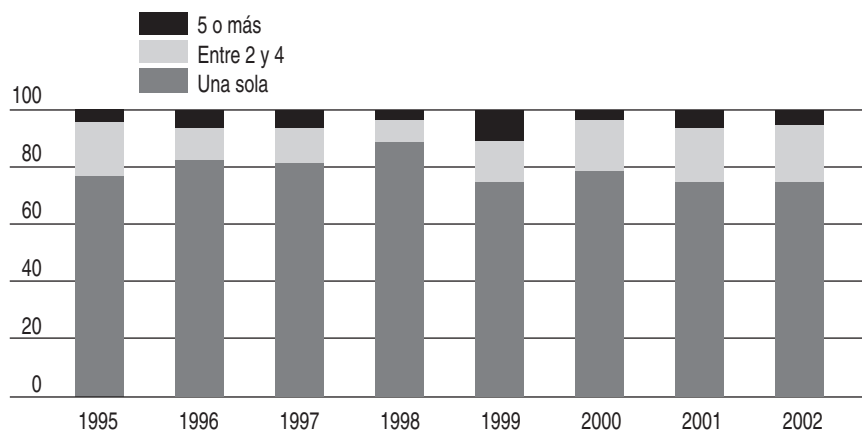
Además, se está impulsando un modelo de crecimiento que aparentemente intenta encontrar un equilibrio entre mejoras competitivas y desarrollo cultural pero que, en la práctica, continúa estando fuertemente basado en las teorías ortodoxas de Alfred Marshall en las que por una parte, el Estado «tiene el derecho y el deber de intervenir en el mercado para corregir las distorsiones» (Screpanti, E; Zamagnini, S., 1997:194-195) y, por otra, esta intervención se hace efectiva con la creación de lo que aquel economista llamaba «distritos industriales», claramente distinguibles en el ámbito español. Política *de facto* muy alejada de los nuevos enfoques sobre la economía del desarrollo¹⁹ en que se prima la creación de modelos de «especialización flexible (como las redes de empresas de alta tecnología y los sistemas locales de empresas), como las formas de acumulación más deseables por su «eficiencia económica» (Vázquez Barquero, 1999: 54).

LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL ESPAÑOLA

Los datos recientes, publicados por el ICAA (2003), muestran una evolución favorable de la producción y co-producción, aunque irregular, como se puede observar en el siguiente gráfico, aunque los datos provisionales para 2003 indican un descenso importante, 110 producciones²⁰ frente a las 137 del año anterior, aunque de estas sólo se estrenaron 122, aunque parece que las co-producciones continúan aumentando, suponiendo el 41% del total en 2002:



Sin embargo, los costes de producción siguen incrementándose de manera imparable durante los últimos años, pasando de los 1,2 millones de Euros a los 2,3 que cuesta una producción media. El coste de una co-producción internacional, con presupuestos también en ascenso, rondaba los 3,34 millones de Euros en 2002, participando la industria nacional en un 40% de su financiación. Igualmente, el número de empresas sigue creciendo pasando de 93 a 141, y con una tendencia, aunque débil, a la concentración de la producción siendo todavía muy mayoritarias las empresas que sólo producen una película al año.



Pero el problema de la producción cinematográfica, cómo es sabido, no está tanto en las ineficiencias estructurales específicas de este sector de la industria, que las tiene, sino en las dificultades para el cine español de obtener resultados en taquilla y disponer de los adecuados canales de comercialización.

Los últimos datos publicados referidos al año 2003, sin contar el período navideño²¹, indican un incremento de la cuota de pantalla del cine español, del 13,66% de 2002 al 15,83% actual, así como un incremento en la recaudación pero, igualmente, concentrando el éxito en unas pocas producciones, como *La gran aventura de Mortadelo y Filemón*, producida por SOGECINE y el apoyo de Canal+ y Tele5, y distribuida por Warner Sogefilms. Entre las 25 películas con mayor recaudación en nuestro país sólo figuran tres españolas, la mencionada junto a *Días de fútbol* y *Carmen*, en los puestos 1, 9 y 24, y estas dos últimas distribuidas por Walt Disney Company Iberia. En 2002, los 10 primeros títulos españoles recaudaron el 57,60% del total, es decir, las 127 películas restantes (fueron producidas un total de 137) tuvieron que repartirse el 42'8% restante, unos 7 millones de Euros (la recaudación total fue de alrededor de 14 millones). En definitiva, difícil situación que continúa padeciendo la producción nacional ante la imposibilidad de una mayor penetración en el mercado de la exhibición, como en mercados complementarios como el videográfico²², que impide estabilizar el sector y consolidar una posición industrial competitiva, para cuya consecución el apoyo de la administración y de las cadenas de televisión resulta imprescindible.

En lo relativo a nuestro país, como ha señalado Bustamante (2002: 213-264), la producción hegemónica es financiada por las cadenas con escasez de co-producciones nacionales e inter-

nacionales, el sistema tiende a encarecer los precios y de esta manera el riesgo financiero recae sobre las productoras agravado por el retraso en los pagos, las constantes sospechas de creación de «empresas girasol» alrededor de las televisiones públicas y la opacidad de la contratación y, por último, la escasez de lazos comunes entre la producción cinematográfica y televisiva y la crónica escasez de tv-movies españolas acompañado todo ello por los incumplimientos oficiales de las obligaciones legales de inversión del 5% en producción de películas.

En 2003 FAPAE continuaba denunciando los continuos incumplimientos de la legislación televisiva al respecto²³ y demandando una equiparación con el resto de países europeos, que tienen establecidas cuotas a las televisiones para el apoyo a la producción autóctona entre un «10% y un 20%». Simultáneamente se publicaba el documento suscrito por el conjunto de la industria cinematográfica que denunciaba la escasa implicación de la administración en la promoción y defensa de la industria cinematográfica nacional ante la difícil situación actual en el sector (Veáse Academia, nº 8, Marzo 2003)²⁴, caracterizada por un alto grado de incertidumbre industrial, que la introducción del cine electrónico no hace sino incrementar²⁵. Ahora más que nunca, el sector de producción cinematográfico y videográfico de ficción están obligados a converger todavía más para avanzar en la superación de las necesidades de financiación endémicas de la industria audiovisual nacional y, sobre todo, para diversificar las ventanas de comercialización, con el necesario apoyo de la administración, las cadenas de televisión y de las nuevas tecnologías.

TENDENCIAS

Ciertamente están proliferando enormemente los mercados y festivales,²⁶ y cada vez más abarcando varios géneros y promoviendo encuentros entre productores y distribuidores,²⁷ por todo el país y de todo género, pero sin embargo el mercado real, es decir, la exhibición, se está estrechando, y cada vez más desde la fusión de las plataformas digitales.²⁸ Igualmente, las administraciones públicas, europea,²⁹ nacional³⁰ y autonómicas,³¹ continúan con su política de apoyo al sector, incluso los propios municipios comienzan a establecer estrategias de comunicación para las que la industria audiovisual tiene un trato preferente en cuanto a su capacidad de promoción turística.³²

El propio sector está reestructurándose y formando *clusters*, tanto espacial³³ como económicamente,³⁴ con el objeto de buscar sinergias entre los distintos sectores audiovisuales pero, de hecho, potenciando un mercado cada vez más oligopolístico³⁵ y alrededor de las cadenas de televisión que continúan siendo objeto de denuncias constantes del sector por falta de transparencia y caldo de cultivo de constante polémica.³⁶

Por otro lado, la disminución de costes que permite la tecnología del video digital está siendo aprovechada por nuevas empresas de producción y en ámbitos muy diversos,³⁷ de ficción y no ficción, y seguramente otro gran género televisivo, el documental, es uno de los que más se está desarrollando en los últimos tiempos en nuestro país. Sin embargo las productoras independientes de documentales todavía no han conseguido consolidar su posición industrial, debido a las nulas ayudas institucionales para este género y el tímido apoyo prestado por las cadenas nacionales y autonómicas en la que continúa ocupando un espacio residual en la programación.³⁸ Es un género que atrae cada vez a más profesionales³⁹ pero todavía se encuentra muy por debajo

del desarrollo que presenta en otros países del entorno europeo, y en nuestro país todavía es un incipiente sector industrial que «s'està desenvolupant sense un criteri uniforme» y cada autonomía «adopta iniciatives que creu adients per al seu territori sense una planificació que les unifique des de l'Administració central» (González i Herrero, 2002).

En definitiva, el sector de producción audiovisual en su conjunto está, de un lado, viviendo un imparable proceso de concentración industrial en línea con los intereses de la propia industria tradicional aunque todavía está lejos de poder competir comercialmente, tanto a nivel internacional como en nuestro propio país, con el resto de producciones, básicamente estadounidenses. De otro lado, la permanente crisis y reconversión en que se encuentra el sector televisivo,⁴⁰ en el seno de las propias cadenas y ante la constante incertidumbre legal que se está imponiendo ante el proceso de digitalización,⁴¹ no facilita en absoluto la estabilización de la industria audiovisual en su conjunto. Por último, al sector de producción están incorporándose nuevos actores⁴² que están comenzando a dinamizar la industria con iniciativas que, cuanto menos, amplían el abanico de productos audiovisuales disponibles. Sin embargo, las dificultades que existen para acceder a los mercados de distribución y exhibición limita enormemente el desarrollo de una industria de producción audiovisual que, a pesar de éxitos y empresas aisladas, continúa teniendo graves problemas para su consolidación

Bibliografía

ÁLVAREZ MONZONCILLO, J.M. (2002): "Perspectivas de la industria audiovisual española. Un difícil reto en el marco europeo", en *Telos*, nº 53 Oct-Dic, http://www.campusred.net/telos/antiores/num_039/cuaderno_central5.html.

AUGROS, J. (2000): *El dinero de Hollywood: financiación, producción, distribución y nuevos mercados*, Paidós, Barcelona, pp. 25 y ss.

BAUMAN, Z. (2003): *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*, Siglo XXI, Madrid.

BUSTAMANTE, E. (1998): "La industria audiovisual. Entre la economía y la cultura, entre lo global y lo local", en Fernández Soriano, E. (coord.): *Identidades regionales y locales en la era de la globalización transnacional*, Universidad de Málaga / Debates, Málaga.

BUSTAMANTE, E. (2001): *La televisión económica. Financiación, estrategias y mercados*, Gedisa, Barcelona.

BUSTAMANTE, E. (2002): "Televisión: errores y frenos en el camino digital", en Bustamante, E. (coord.): *Comunicación y cultura en la era digital. Industrias, mercados y diversidad en España*, Gedisa, Barcelona.

BUSTELO, P. (1999): *Teorías contemporáneas del desarrollo económico*, Síntesis, Madrid.

CRUZ SORIANO, R. (2003): "Valor de marca de la industria de Hollywood", en http://www.uch.ceu.es/caleidoscopio/numeros/06/cruz_02.htm.

DEBORD, G. (1999): *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia.

FAPAE (2001): *La producción audiovisual española ante el reto de la internacionalización 2001*, en <http://www.fapae.es/files/Estudio%20Prod.%20Aud.%20Española%20ante%20el%20reto%20de%20la%20Internac.%20Completo%20FINAL.pdf>

GARNHAM, N. (1994): "La economía dei media e ill futuro della'emitenzza pubblica", en VV.AA. (1994): *L'economia dei media: questione teoriche*, Istituto di Economia dei Media, nº 3, Milán.

GECA (2004): *El anuario de la televisión*, Madrid.

- GOMERY, D. (1995): "La llegada del sonido a Hollywood", en Palacio, M.; Santos, P. (coords.): *Historia General del Cine, VI. La transición del mudo al sonoro*, Cátedra, Madrid.
- GONZÁLEZ I HERRERO, J. (2002): "Una mirada a l'entorn documental", *Quaderns del CAC n° 14*, Sep-Dic, CAC, en <http://www.audiovisualcat.net/publicacions/Q14documental.pdf>.
- HANCKOC, D. (1998): "Global Film Production. Working Document", *Venice Conference EURO-MEI*, 29-30 Agosto, en http://www.obs.coe.int/oea_publ/eurocine/global_filmproduction.pdf.
- ICAA, Análisis de la evolución del cine español en el período 1996-2002, en <http://www.cultura.mecd.es/cine/cvdc/ev/pdf/mso2E.pdf>
- KLEIN, N. (2001): *No logo. El poder de las marcas*, Paidós, Barcelona.
- LANG, A. (2002): "European TV Fiction: Highest production level in a turbulent environment", OBS, en <http://www.obs.coe.int/about/oea/pr/eurofiction2002.html>.
- LÓPEZ CANTOS, F. (2003): *La televisión local en el ámbito audiovisual. Análisis del sector en la provincia de Castellón*, Tesis Doctoral, Dpto. Comunicación Audiovisual y Publicidad, Universidad Jaume I, en <http://www.tdx.cesca.es/TDX-1216103-132653/>
- LÓPEZ CANTOS, F. (2005): *La situación de la televisión local en España*, UAB / UJI / UPF / UV, Bellaterra / Castellón / Barcelona / Valencia.
- MATTELARD, A. (1998): *La mundialización de la comunicación*, Paidós, Barcelona.
- MORAGAS, M.; PRADO, E. (2000): *La televisión pública a l'era digital*, Pòrtic, Barcelona.
- MPPA (2002): *Market Statistics*, en http://www.mppa.org/useconomicreview/2002/2002_Economic_Review.pdf.
- MPPA (2002): *Snap Short Report: 2002 International Theatrical Market*, en <http://www.mppa.org/useconomicreview/2002/MPPA%20Snap%20Shot%202002%20Intl%20Theatrical%20Market.pdf>.
- OBS (2003): "Television Channels - Programme Production and Distribution", en *Yearbook 2002 - Film, Television, Video and Multimedia in Europe*, 2002 Edition, Vol. 5, European Audiovisual Observatory, Strasbourg.
- OBS (2003): *FOCUS. World Film Market Trends*, en http://www.obs.coe.int/online_publication/reports/focus2003.pdf.
- OBS (2003): *Informe Eurofiction 2003*, en <http://www.blues.uab.es/~scampus/masters/masters1/web/report03.htm>.
- PALACIO, M. (2001): *Historia de la televisión en España*, Gedisa, Barcelona.
- Revista de la Academia, n° 8, Marzo 2003.
- SANTOS, A. (1997): "La expansión internacional de Hollywood", en Talens, J; Zunzunegui, S. (1997): *Historia General del Cine, Vol. IV. América (1915-1918)*, Cátedra, Madrid.
- SAUVÉ P. (2003): "Els reptes de la ronda de negociacions de Doha a l'OMC", *Quaderns del CAC*, n° 14, Sept-Dic, CAC, en <http://www.audiovisualcat.net/publicacions/Q14sauve.pdf>.
- SCREPANTI, E; ZAMAGNINI, S. (1997): *Panorama de historia del pensamiento económico*, Ariel, Barcelona.
- STAIGER, J. (1995): "El modo de producción en Hollywood durante la transición del mudo al sonoro", en Palacio, M.; Santos, P. (coords.): *Historia General del Cine, VI. La transición del mudo al sonoro*, Cátedra, Madrid.
- STIEGLITZ, J. (2003): *Los felices noventa*, Santillana Ediciones Generales, Madrid.
- VÁZQUEZ BARQUERO, A. (1999): "La política de desarrollo local en Europa", en *Manual de desarrollo local*, Trea, Gijón.
- VILCHES, L. (2002): "Eurofiction economía", en <http://www.blues.uab.es/~scampus/masters/masters1/web/eurofecon03.html>.

Notas

- ¹ Ese espacio ocupado por la denominada "nueva élite global", que, como ha señalado Bauman (2003: 66-67) a partir de un estudio de la Universidad de Virginia, está integrada por sujetos que consideran "las fronteras nacionales y los estados-nación como algo cada vez más irrelevante para la acción principal de la vida en el siglo XXI", tal como manifestaba un ejecutivo de AT&T entrevistado que se consideraba un "ciudadano del mundo" que, casualmente, "llevaba pasaporte estadounidense"; y más explícito se mostraba uno de estos "ciudadanos", en este caso un "ciudadano-Nike": "los únicos a los que importan las fronteras son los políticos".
- ² Durante el imperio romano ya se empezó a llamar *otium* a aquellos períodos en los que se dejaban de un lado los asuntos de la guerra y se le ofrecía al pueblo la posibilidad de llenar ese tiempo ganado en la batalla con aquellos espectáculos en los coliseos, tantas veces cinematografiados. Todo lo que no era *otium* era *negotium* y, pura modernidad, el imperio romano solo conocía esos dos términos para distribuir su tiempo social.
- ³ La estructura empresarial actual de estas multinacionales se puede consultar en Cruz Soriano, R. (2003).
- ⁴ Como señala Mattelard (1998), en 1919 "el 90% de los filmes proyectados en los cines europeos provenían de Estados Unidos",. Para el detalle pormenorizado del mecanismo de expansión del cine americano por todo el mundo desde principios del siglo XX, y a partir de la doble estrategia de "la exportación de películas y la captación de talentos", acompañada por una sostenida "infiltración en las principales compañías nacionales" se puede consultar en Santos, A. (1997).
- ⁵ Las propuestas de J. M. Keynes y sus influencia durante el período postbélico se pueden consultar en Bustelo, P. (1999).
- ⁶ Para la situación específica en que se encuentra la televisión pública y el conjunto del sistema audiovisual ante la introducción de las tecnologías digitales se puede consultar Moragas, M.; Prado, E. (2000).
- ⁷ El programa MEDIA, ahora denominado MEDIA Plus para el período 2001-2005, está ya en su tercera edición y sintetiza la implicación efectiva de la UE para promocionar la industria audiovisual en su conjunto.
- ⁸ La producción independiente se ha de entender en los términos descritos en este texto, es decir, en simbiosis con el conjunto del sistema audiovisual con lo que para la independencia real de este tipo de productoras ello supone.
- ⁹ La influencia de los grupos de poder estadounidenses en el proceso de globalización durante la última década del siglo XX se puede consultar en Stieglitz, J. (2003).
- ¹⁰ La producción mundial, en cuanto a número de títulos, estaba liderada en 1997 por los países asiáticos, aunque su distribución en Occidente sea muy inferior a su nivel de producción, como se puede consultar en Hanckoc, D. (1998).
- ¹¹ Los datos suministrados por el Observatorio Europeo del Audiovisual (OBS), difieren de los presentados por la MPAA, y sitúan la producción estadounidense en 449 películas (220 de las *majors* y 249 del resto), frente a las 625 europeas o 293 japonesas en 2002, pero sólo se refiere a las películas nuevas en distribución, vease MPAA (2002), pp. 12 y 14.
- ¹² El sector de exhibición también está viviendo profundo cambios hacia la digitalización, pasando de sólo 45 cines digitales en 2001 a 124 en 2002, lo que indica igualmente una tendencia creciente a modificar todo el proceso industrial implantando estructuras de producción basadas en el cine digital que, obviamente, acabará por imponerse globalmente.
- ¹³ Según datos de Nielsen, en 2003 los ingresos por taquilla en Estados Unidos descendieron un 1%, www.porlared.com (newsletter), 7-01-2004, "La taquilla de Hollywood sufre su primer retroceso desde 1991, pero se mantiene por encima de los 9.000 millones de dólares".

- ¹⁴ Esta tendencia creciente ya ha llegado a ser de interés público desde hace tiempo dada la importancia de cambio cultural e industrial que se está produciendo. Véase Agencia EFE, 28/10/2003, "Sony anuncia reformas drásticas con la reducción de 20.000 empleos". Agencia EFE, 23/10/2003, Kodak registra una caída beneficios e impulsa su división digital". El Mundo, 20/08/2001, "Hollywood da un paso hacia el *cibervideoclub*".
- ¹⁵ Tan bien se porta que los últimos datos de la MPAA señalan un crecimiento del 20% sobre el año anterior, 2001, hasta alcanzar una facturación global de 9,64\$ billones en el ámbito internacional (4,5\$billones en el área EMEA –Europa, Oriente Próximo y África– la de mayor facturación para la industria estadounidense, lo que supone un incremento del 21% respecto al año anterior), con seis películas que superan los 250\$ millones de recaudación, MPAA (2002).
- ¹⁶ Recientemente se anunciaba la creación de una red europea para intercambio de formatos televisivo, Sparks Networks, formada por las productoras ATM (Polonia), Princess Production (Reino Unido), STV (Dinamarca), Titan Media (Suecia), Promofilm (Latinoamérica y Estados Unidos) y Globomedia (España), con un catálogo de más de 200 títulos conjuntos. Globomedia, que está integrada en el Grupo Arbol, ya trabaja en América a través de otra compañía del grupo, Promofilm, y también ha hecho lo propio en Italia. Asimismo, participa, junto con Boca Boca, Cartel y Videomercury, en el Grupo Pi, cuyo cometido es la distribución internacional de producciones televisivas y cinematográficas, en www.porlared.com (*newsletter*), 30-01-2004.
- ¹⁷ Sobre los intentos de unificar competitividad y diversidad cultural se puede consultar, por ejemplo, la Resolución del Consejo de Europa sobre el desarrollo del sector audiovisual (2002/C 2/04), de 21 de enero de 2002.
- ¹⁸ 40 millones de Euros para la producción en el último convenio del ICAA con el ICO (Instituto de Crédito Oficial) para el año 2004, B.O.E. 20 de Enero de 2004.
- ¹⁹ La definición y modelos de desarrollo económico y el papel de la industria audiovisual en el mismo está tratado extensamente en un trabajo anterior, López Cantos, F. (2003): 273-330.
- ²⁰ Cifra provisional hasta el 20 de Diciembre extraída a partir de la búsqueda documental en la base de datos del Ministerio de Cultura. En 2002, esta base de datos recopila la producción de un total de 137. De la misma fuente se puede consultar el importante descenso de la producción de cortometrajes, de los 171 de 2002 a los 137 registrados en 2003, en <http://www.cultura.mecd.es/cine/>
- ²¹ Véase <http://www.cultura.mecd.es/cine/>
- ²² Entre los diez títulos con mayor número de copias comercializadas en 2003 no figuraba ninguno español y, naturalmente, tampoco ninguna distribuidora de vídeo que no fuese estadounidense.
- ²³ Ley 22/1999 que señala que "Los operadores de televisión deberán reservar el 51 % de su tiempo de emisión anual a la difusión de obras audiovisuales europeas" y "Para el cumplimiento de esta obligación, deberán destinar como mínimo, cada año, el 5 % de la cifra total de ingresos devengados durante el ejercicio anterior, conforme a su cuenta de explotación, a la financiación de largometrajes cinematográficos y películas para televisión europeas".
- ²⁴ En el mismo número se detallan las prácticas de presión de la MPAA (Motion Pictures Asociation of America) ante las medidas de fomento de la industria audiovisual impulsadas por el ministro Fox que elevaban el precio de la entrada de los cines para destinarlo a la producción mejicana.
- ²⁵ El día 5 de Febrero de 2004, por primera vez en Europa, una película en tamaño completo ha sido proyectada digitalmente en una pantalla de 20 metros de ancho, en Cannes, utilizando la última tecnología 2K DLP Cinema (proyector Barco DP100 y servidor EVSCinestore). En 2002 ya se realizaron proyecciones simultaneas en directo en varios cines europeos emitiendo desde Bruselas, vía satélite.
- ²⁶ Se puede consultar www.mcu.es/cine/ para una relación de festivales audiovisuales, aunque también mantienen sus propias bases de datos empresas como Digital+ (fruto de la reciente fusión de las plata-

formas digitales Vía Digital y Canal+, y principal comprador de producciones de ficción y no ficción para las parrillas de los canales temáticos) consultable a través de www.plus.es.

- ²⁷ Por ejemplo el Festival de Málaga, ya por su 7ª Edición en 2004, www.festivalmalaga.com
- ²⁸ La fusión se hizo efectiva el día 29 de Enero de 2003 entre Sogecable y Telefónica, después de 6 años de dura pugna por el mercado de la televisión de pago condicionados por los intereses de los propios participantes en cada plataforma (incluidas entidades financieras y televisiones autonómicas) y, en última instancia, por la estrategia y toma de posición partidista del gobierno que, finalmente, impuso ciertas reglas a la fusión en aras de “salvaguardar” la competencia. Se puede consultar, a modo de resumen, el informe disponible en <http://www.el-mundo.es/documentos/2003/01/economia/fusion/>
- ²⁹ www.porlared.com (newsletter), 23-01-2004: “12 proyectos euromediterráneos, uno de ellos español, reciben ayudas para su desarrollo del programa Medea”. Se puede consultar la oficina del Programa Media en España en www.mediadeskspain.com
- ³⁰ Las vigentes para el año 2004 se pueden consultar en <http://www.mcu.es/NEST/AYUDAS/INDICE-AY2004.HTM#4>
- ³¹ Resolución de 15 de diciembre de 2003, del presidente del Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, por la que se convoca concurso público para la concesión de ayudas para la producción audiovisual.
- ³² Barcelona fue pionera en la apertura de una oficina municipal para facilitar la producción audiovisual en la ciudad, y en los últimos tiempos la iniciativa se ha extendido a todo el territorio nacional, agrupando estas iniciativas en torno a la *Asociation of Film Commissions International*, <http://www.afci.org>. En Diciembre de 2003 se reunía en Málaga a la red europea de “ciudades-plató” con el objeto de consolidar su posición y su eficacia en todos los ámbitos administrativos e industriales, concluyendo en el manifiesto que se puede consultar en <http://www.festcinemalaga.com/mfo/declaracion.html>
- ³³ Por ejemplo concentrándose en centros industriales como la *Ciudad de la Imagen* en Madrid, o la nueva *Ciudad de La Luz*, en Alicante, <http://www.ciudaddelaluz.com/>
- ³⁴ www.porlared.com (newsletter), 18-11-2003: “Benecé Produccions adquiere un plató a Tesauro para atender sus necesidades de producción, en las intermediaciones de TV3”.
- ³⁵ Vease por ejemplo Grupo Arbol (Globomedia) <http://www.grupoarbol.com/>, o MEDIAPRO <http://www.mediapro.es/es/empresasmediapro.htm>.
- ³⁶ Levante, 04-02-2004: “Los directores reclaman que todos los proyectos subvencionados «sean realizados por valencianos». La dimisión de Monsonís reabre el debate sobre las ayudas del Consell y RTVV”
- ³⁷ Para el uso didáctico de las tecnologías audiovisuales se puede consultar Teixidó, M. (1996): “Mass media y educación” en Ferrés, J.; Marquès, P. (coord.) (1996): *Comunicación educativa y nuevas tecnologías*, Praxis, Barcelona, en <http://dewey.uab.es/pmarques/ntic/teixido.html>. Igualmente se están desarrollando interesantes iniciativas de comunicación social desde diversas organizaciones de la sociedad civil en las que el término “autoproducción” está pasando a ser de uso común gracias al acceso de estos colectivos a las tecnologías audiovisuales, en algunos casos creando alternativas comunicativas a los medios de comunicación tradicionales, como la campaña *Ocupem les ones* demandando una frecuencia televisiva de ámbito local de uso no gubernamental ni comercial, sino gestionado por la sociedad civil y las organizaciones no gubernamentales en general, www.okupemlesones.org.
- ³⁸ Al margen de documentales que esporádicamente están llegando a las salas cinematográficas de nuestro país, el último, rodado enteramente con tecnología digital *La piel contra la piedra*, de Julio Medem (autor de la primera ficción cinematográfica española rodada con esta tecnología *Lucía y el sexo*), la película de Jose Luís Guerin estrenada en el año 2003, *En construcción*, o el exitoso *Ser y Tener*, de producción francesa.

-
- ³⁹ www.porlared.com (newsletter), 18/11/2003: "Notable incremento de participantes y acuerdos en la cuarta edición del MEDIMED de Sitges". Se puede consultar también www.tercer-ojo.com o <http://www.documentales.org/> como muestra del vigor asociativo y reivindicativo en el sector, o el manifiesto suscrito por algunas productoras en <http://escena.ya.com/docusmadrid/>.
- ⁴⁰ Antena 3 presentó un ERE (Expediente de Regulación de Empleo) en septiembre de 2003 que afectaba al 25% de su plantilla, especialmente con el objeto de reestructurar los centros autonómicos, que finalmente afectó a 215 de los 1.605 trabajadores de la cadena.
- ⁴¹ El gobierno actualmente está llevando adelante el proceso de introducción de la televisión local terrestre, ya elaborado el correspondiente Plan Técnico, y en breve se normalizará la situación del sector con la concesión de 1.052 nuevas licencias repartidas en 263 demarcaciones.
- ⁴² Algunas de ellas impulsadas por las propias universidades, www.porlared.com (newsletter), 19/01/2004: "La Universidad de Valencia empleará la cámara Varicam de Alta Definición de Panasonic para el rodaje de documentales científicos", que cuentan con equipamiento de producción de alto nivel e impulsan proyectos de difusión de ámbito cultural, vease <http://www.uji.es/organs/vices/vpusl/labcap/> en la Universidad Jaume I de Castellón, o la progresiva implantación que está teniendo la Asociación de Televisiones Educativas Iberoamericanas (ATEI), en www.atei.es o proyectos en fase de elaboración como TELDE (Teleducación para el Desarrollo), promovido en diciembre de 2002 por la Agencia Valenciana de Cooperación Internacional y las cinco universidades valencianas, sus líneas básicas se pueden consultar en www.upv.es/telde/Descrip_Proyecto.htm.

Preguntas y respuestas sobre las *tv-movies*

María Teresa Ribés Alegría.
Universitat Jaume I, Castellón

Debido a las distintas opiniones existentes sobre las *tv-movies*, cualquier reflexión que verse sobre estas películas ha de comenzar inevitablemente por la delimitación del concepto *tv-movie* y su distinción o no del telefilme y del largometraje cinematográfico.

El sentido semántico del compuesto anglosajón *tv-movie* nos induce a pensar en una película producida para televisión, puesto que el término *tv-movie* agrupa estos dos conceptos: televisión y película. Por tanto, como el término película engloba a toda obra cinematográfica cualquiera que sea su soporte (vídeo o cine), destinada a su explotación comercial, se podría considerar que una *tv-movie* puede ser tanto un largometraje, como un cortometraje producido para televisión. Es decir, las *tv-movies* según el significado semántico del término tan sólo diferirían del resto de películas por su forma de exhibición y distribución. Sin embargo, a través de la presente comunicación se pretende comprobar que esta aproximación es demasiado general y un tanto incierta.

Son pocos los estudios existentes sobre las *tv-movies*, hecho motivado principalmente por su naturaleza híbrida, por su difícil catalogación (no son consideradas ni un formato televisivo, ni un formato cinematográfico) y por el hecho de que los intelectuales de la teoría fílmica concibieran el medio televisivo como un mero instrumento de transmisión y no como un medio artístico como el cine. Así, como bien expresó Eco (1998: 301) en *Apocalípticos e integrados*: “el cine permite expresarse (con las categorías estéticas que asume la categoría de expresión), mientras que la televisión como máximo “comunicar” (la diferencia pues ente las dos sería la misma que existe entre arte y crónica)”. Estos tres motivos hacen que normalmente se obvie la cuestión de las *tv-movies* tanto en los manuales de cine, como en los de televisión. Si a esto sumamos el hecho

de que los manuales que relacionan el cine y televisión son ya de por sí escasos, nos encontramos con un terreno muy poco estudiado.

Aún así, entre la escasa literatura escrita sobre el tema, mencionaremos *El surgimiento del telefilme*, (Castro de Paz: 1999), que versa sobre la crisis vivida en Hollywood en los años 60 (aparición de la televisión, revolución antitrust, cambios sociales posteriores a la Segunda Guerra Mundial...) y el surgimiento del *telefilme* haciendo especial hincapié en Alfred Hitchcock por considerar que él fue uno de los primero en adaptar el cine a la televisión. También, el libro de Sánchez Biosca (1989), *En alas de la danza: Miami Vice y el relato terminal*, en el que se citan las diferencias existentes entre el filme y el telefilme, el artículo *Cine y televisión*, (Gordillo, 2002: 129-159), o las referencias que se hacen en *El cine después del cine*, (Gubern: 1995: XII, 289-309).

Por último, a través de la presente reflexión se pretende indagar en varias cuestiones. Por un lado, se quiere conocer el origen del las *tv-movies* y constatar si éstas pueden ser consideradas películas en el sentido estricto del término y por tanto, pueden ser analizadas con las mismas metodologías aplicadas a los largometrajes cinematográficos. Por otro, se pretende aclarar si el término telefilme engloba a las *tv-movies* o por el contrario estos son formatos televisivos diferentes. También se revelará la importancia que tiene este tipo de películas en la actualidad y su evolución futura con la llegada de la digitalización. Es decir, esta reflexión parte de muchas preguntas sin respuesta, de ahí la idea de donde surge el título de la comunicación: "Preguntas y respuestas de las *tv-movies*".

APROXIMACIÓN A ALGUNOS CONCEPTOS

Antes de comenzar a indagar en los objetivos propuestos, se considera adecuado delimitar el significado de algunos términos que serán empleados durante el presente trabajo y que ayudarán a delimitar si las *tv-movies* son películas en el sentido estricto del término o no.

Aproximación al concepto de *tv-movie*

Como se ha dicho anteriormente el sentido semántico del compuesto anglosajón *tv-movie* nos induce a pensar en una película producida para televisión. Sin embargo, esta definición es demasiado amplia y nos conduce a pensar que entre las *tv-movies* y los largometrajes cinematográficos no hay más diferencias que los lugares de exhibición y por tanto, que existen diferencias en la distribución comercial, puesto que estas películas no son estrenadas en cine.

Recurriendo a algunos autores que han tratado el tema, como por ejemplo, Sánchez Biosca o Sánchez Noriega se encuentran diferencias significativas a la hora de definir y catalogar a las *tv-movies*. Así, mientras Sánchez Biosca engloba bajo el término *telefilme* tanto a las *tv-movies*, como a los relatos seriados dramáticos y cómicos, José Luis Sánchez Noriega considera que el *telefilme* y las *tv-movies* son formatos diferentes englobados en el género ficción. Así, Sánchez Noriega considera que mientras el *telefilme* se ancla directamente en el lenguaje fílmico y consiste en episodios de alrededor de una hora emitidos semanalmente con su propia clausura individual, las *tv-movies* son relatos clásicos con costes inferiores a los cinematográficos en las que se prevén los cortes publicitarios y a ello se acomoda la acción. Ello hace que en las *tv-movies* sean frecuentes los planos generales y que su ritmo sea más lento, es decir que se acomoden al lenguaje televisivo y no al cinematográfico. Estas grandes diferencias entre autores hacen

necesario adentrarse aún más en la delimitación del concepto *tv-movie*, puesto que hasta el momento ni su sentido semántico, ni las aportaciones de autores han resultado demasiado esclarecedoras.

Profundizando más en la significación del término y en búsqueda de una definición más rigurosa, se decide acudir al Reglamento que regula la inversión obligatoria para la financiación anticipada de largometrajes y cortometrajes cinematográficos y películas para televisión. El Real Decreto 1652/20004, de 9 de Julio define las *tv-movies* o películas para televisión como: "cualquier género de obras audiovisuales de características similares a los largometrajes cinematográficos, es decir, obras unitarias de duración superior a 60 minutos con desenlace final, con la singularidad de que su explotación comercial no incluye la exhibición en salas de cine". Esta definición ayuda a delimitar más el concepto. Así, se observa entre otras cosas como estas películas deben tener una duración superior a 60 minutos, hecho el cual desvela que una *tv-movie* no puede ser un cortometraje, han de ser obras unitarias y deben tener un desenlace final, por tanto, ya no puede ser un telefilme y su explotación comercial no incluye salas de cine.

Aproximación al concepto de telefilme

Cómo bien constata Inmaculada Gordillo (2002: 136) en su artículo *Cine y televisión* según Sánchez Biosca, "el relato televisivo o telefilme surge a finales de los años 50 como una depuración rentable del cine de Hollywood, por lo que por lo general, se ha hablado de este tipo de relato como una imitación del cine clásico tanto en la lógica narrativa como en la concepción de puesta en escena, aunque con un ritmo más acelerado. Sin embargo, es habitual también señalar otras diferencias como la simplificación de las estructuras narrativas, la concepción estandariza y el sometimiento rítmico a las pautas publicitarias". Por tanto, para este autor *telefilme* y *tv-movies* son sinónimos. Es decir, lo que hace este autor es emplear el término *telefilme* en sentido amplio empleando tanto para hablar de *tv-movies* como de relatos seriados dramáticos o cómicos.

Otra definición que queda recogida en *El cine en su historia* de Herrera Navarro (2002: 136) define el *telefilme* como un tipo de película hecha especialmente para el nuevo medio (la televisión) partiendo del modelo de las antiguas series por episodios más o menos continuados, con una estructura y un lenguaje de gran dinamismo y simplicidad

El glosario de cine lo define como una película realizada para televisión y que se ajusta a sus técnicas de filmación y montaje.

Por último, para Sánchez Noriega el *telefilme* se ancla directamente en el lenguaje fílmico. Se trata de episodios de alrededor de una hora, normalmente emitidos semanalmente y que tienen su propia clausura individual. No tienen limitaciones por razones de continuidad y mantienen su eje conductor a través de la presencia de unos pocos personajes sobre los que gira el argumento.

Aproximación al concepto de género

"Hablamos de géneros para indicar modos de comunicación culturalmente establecidos, reconocibles en el seno de determinadas comunidades sociales. Los géneros, según esta acepción, se entienden como sistemas de reglas a las cuales se hace referencia (implícita o explícita) para realizar procesos comunicativos, ya sea desde el punto de vista de la producción o del de la recepción". (Wolf, 1984: 189):

El glosario de cine define el género como una forma de clasificar las películas por su temática o estilo. Se habla de musical, policíaco, histórico, documental, etc.

ORIGEN DE LAS TV-MOVIES

No resulta fácil situar el nacimiento de las *tv-movies*, sobre todo teniendo en cuenta que la industria cinematográfica y la televisiva nunca se han tenido demasiada simpatía. Sin embargo, la crisis de la industria cinematográfica y el auge de la televisión les llevarán a firmar sus primeros acuerdos.

Como consecuencia de la existencia de dos modelos televisivos radicalmente diferentes, el europeo y el norteamericano, las *tv-movies* surgirán en estos lugares en periodos distintos y vendrán motivadas por causas diferentes.

Origen de las *tv-movies* en EEUU

En EE.UU las *tv-movies* nacen al final de los años 60 como consecuencia de la crisis vivida por Hollywood. Los productores de las cadenas televisivas empiezan a ver a las *tv-movies* como un producto rentable, puesto que en aquella época era más barato producir las películas que comprarlas.

Las *tv-movies* vendrán a ocupar el lugar que ocupaban en los años 30 las películas de Serie B (producciones de bajo presupuesto que constituían la base de los programas dobles de las salas de barrio), es decir, serán películas de bajo presupuesto en las que los productores harán todo aquello que les mande la cadena y por ello, estas películas se ceñirán a una duración exacta, versarán sobre unos temas, etc.

En EE.UU el desarrollo de las *tv-movies* siguió los planteamientos estructurales adecuados a una televisión privada, es decir, a un modelo comercial y por ello estas "películas", dejaron de lado los aspectos más creativos y se ajustaron a una estructura narrativa propia basada en la fragmentación y la programación. Es decir, su propio lenguaje se adecua ya a las interrupciones publicitarias, su duración está entre los 90 y los 180 minutos y se ajusta a los horarios de las networks. Al llevar incorporados los cortes para publicidad, serán habituales los planos congelados o los fundidos en negro.

En cuanto a su distribución en EEUU este tipo de películas se comercializa primero en la cadena que la ha producido, siguiendo por el vídeo y por último, se estrenan en las cadenas europeas de pago y en las estaciones locales norteamericanas.

Origen de las *tv-movies* en Europa

En Europa, el origen de la producción de *tv-movies* se sitúa en los años 70 y surge como un producto de calidad realizado por cineastas que recibían el soporte financiero del sector público mediante la televisión para llevar a cabo sus proyectos.

Por tanto, la estética de las *tv-movies* europeas en sus orígenes se acerca más a la estética cinematográfica. Además, estas películas eran más experimentales y minoritarias. Estas diferencias entre las *tv-movies* europeas y las estadounidenses están claramente justificadas por la diferen-

cia de modelos televisivos. Así, en Europa en estos años, la televisión responde a criterios de servicio público, mientras que en EEUU responde a criterios estrictamente comerciales. Sin embargo, a medida que pasen los años y se produzca el nacimiento de las privadas en Europa, la producción de *tv-movies* se asimilará más a las producciones de *tv-movies* norteamericanas.

Por lo que respecta a la comercialización de este tipo de películas en Europa también difiere de la estadounidense ya que es más limitada. Así, en primer lugar, al igual que en EEUU, son estrenadas por la cadena o cadenas que la han producido, después pasan al vídeo, se venden a otras cadenas y por último, pasan a los canales temáticos. No suele ser distribuida en EEUU, ni siquiera si por ejemplo son producidas en España, se comercializan en Francia.

De todos modos se debe tener en cuenta que en Europa la producción de *tv-movies* es casi marginal y es más frecuente que los operadores televisivos inviertan en películas que primero son estrenadas en cine y luego en televisión, siguiendo en televisión la misma cadena que seguirían las *tv-movies*.

Por tanto, y para finalizar vemos que "la televisión ha supuesto nuevas posibilidades para las industrias cinematográficas y sus artistas por lo menos desde el final de la Segunda Guerra Mundial" (Rosen, 1996: XII, 116). Y como este hecho se ha dado tanto en Norteamérica, como en Europa.

¿Qué sucede en España?

Como bien refleja Ramiro Gómez Bermúdez de Castro (1989) en su tesis, *Evolución de la producción cinematográfica española (Con especial estudio del periodo 1975-1985)*, en España no hay rastro de negociaciones televisivas y cinematográficas hasta 1979, año en que se destinan mil trescientos millones a un concurso público en el que TVE invita a todas la empresas a participar en un concurso sobre series basadas en las obras de la literatura español.

Sin embargo, tendremos que esperar hasta 1984 para que se firme el primer acuerdo entre TVE y el cine español (este acuerdo que se verá intensificado con el nombramiento de Pilar Miró). Con estos acuerdos se concretarán y delimitarán términos como el de producción asociada, derechos de antena, cortometrajes, etc. Así por ejemplo, por producción asociada se entiende la prestación de servicios de cualquier productora que, previo contrato de un operador televisivo, produce para ésta un programa independientemente de su formato (serie, magazine o película). Con esta fórmula el operador adquiere la plena titularidad y propiedad jurídica sobre el producto y con ello la comercialización absoluta del mismo.

En la actualidad las televisiones españolas se ven obligadas a invertir un 5% de sus ingresos en contenidos cinematográficos. Ello ha hecho que Antena 3 y Tele 5 creen filiales propias en las que concentren su producción. Antena 3, por ejemplo, ha realizado en el 205 "El año que trafiqué con mujeres". Una película producida concretamente por Prodigios empresa de MediaPro y Planeta que a su vez es accionista de Antena 3.

Pero hay que decir que en España, son las televisiones autonómicas, sobre todo TV3 y Canal 9, las televisiones que más apuestan por las *tv-movies*. Así, en el 2003 TV3 inauguró un ciclo semanal dedicado al género que llevaba por nombre *Estrenos de TV3*. Iniciativa que años más tarde, más en concreto en el 2005, ha sido también puesta en marcha por Canal 9 con *el ciclo de tv-movies sin cortes publicitarios*. Además, empiezan a ser habituales los acuerdos de co-

producción entre empresas de diversos territorios autonómicos que se asocian para producir *tv-movies* para así poder afrontar gastos más holgadamente y para aumentar la cadena de distribución. Por ejemplo, en el 2004 Telecinco, Televisión de Catalunya, Televisión de Galicia, Diagonal tv, Continental Producciones y Multipark se asociaron para producir "*Mar Rojo*". También la FORTA (Federación de Organismos o Entidades de Radio y Televisión autonómicos) firmó un acuerdo en el 2004 con la FAPAE (Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales españolas) por el cual se compromete a invertir un mínimo de diez millones de euros al año en obras audiovisuales.

De todo ello parece desprenderse que las *tv-movies* son un formato que va cobrando importancia con el tiempo y que empieza a ocupar un lugar relevante en el mercado audiovisual español.

DIFERENCIAS PALPABLES ENTRE LAS *TV-MOVIES* Y LOS LARGOMETRAJES CINEMATOGRÁFICOS

Para finalizar, se considera adecuado hacer un cuadro resumen que recoja las diferencias citadas a lo largo de esta comunicación entre las *tv-movies* y los largometrajes cinematográficos.

Cuadro Resumen

TV-MOVIES	LARGOMETRAJES CINEMATOGRÁFICOS
Estructura narrativa simple (economía narrativa)	Estructura narrativa compleja
Ritmo más acelerado	Ritmo más pausado
Fragmentación (pausas publicitarias)	Obras unitarias
25 imágenes/seg	24 imágenes/seg
Sonidos más agudos	Sonidos más graves
Gran utilización de primeros y medios planos en detrimento del resto en general y de los planos generales en particular, debido sobre todo a la definición y tamaño de las pantallas	Utilización de todos los tipos de planos, donde cobran gran emoción e impacto los planos generales.
Presupuestos reducidos: reducidos gastos de producción, actores no conocidos, no se publicitan.	Presupuestos elevados: grandes gastos de producción, actores de renombre, promociones, etc.
Estrenadas directamente en televisión	Estrenadas en cine, aunque después para rentabilizarlas también se comercializan en el mercado videográfico y televisivo
Normalmente se trata de productos fácilmente consumibles	Productos más arriesgados: más espacios para la innovación

Cuadro construcción propia

Las diferencias reales son muchas más, sin embargo, por la naturaleza del trabajo aquí desarrollado, no se ha incidido de manera exhaustiva en el tema.

Para finalizar conviene resaltar, como bien dice Manuel Palacio (2001: 114) que: "Todo cineasta que trabaje para televisión tiene que fijar su trabajo y su particular posición creativa entre sus concepciones estéticas y textuales con los requerimientos pedagógicos que poseen los espectadores televisivos y la propia institución". "Los pedagógicos textos concebidos para los horarios de máxima audiencia no pueden producir disonancias y ruidos que dificulten su circulación en el espacio público y en la imaginaria colectiva". Por tanto, se trata de un guión muy revisado con el fin de que la *tv-movie* se ajuste a lo que se espera. Además estas películas, tendrán una serie de códigos, componentes lingüísticos-expresivos, modalidades representativas, formas narrativas, etc., que diferirán de las producciones cinematográficas por las particularidades del medio.

CONCLUSIONES

La ficción televisiva en la que se engloban las *tv-movies* posee una lógica distinta que la cinematográfica. Las diferencias no radican sólo en la narratividad (diferentes tipos de planos, ritmo, etc.), sino también en las particularidades de cada medio. Así por ejemplo, el consumo de cine es diferente al consumo de televisión.

Las *tv-movies* son un formato televisivo, sin embargo, debido a su naturaleza híbrida (se nutren de aspectos y elementos cinematográficos) pueden ser analizadas con las mismas metodologías aplicables a los largometrajes cinematográficos. Con ello se quiere decir, que, por ejemplo, la metodología propuesta por Francesco Caseti en *Cómo analizar un film*, resulta tan válida para una *tv-movie* como para un largometraje cinematográfico. Pero, entre ambos tipos de películas habrá diferencias en los planos empleados, el ritmo, etc.

De esta comunicación se desprende que hay un caos terminológico, puesto que cada autor engloba bajo el concepto de telefilme diferentes formatos y define las *tv-movies* y los *telefilmes* de manera distinta.

Los *telefilmes* y las *tv-movies* deberían ser considerados formatos diferentes, englobando los *telefilmes* tanto a las series dramáticas y cómicas, como a las *movies spin off series* (película alargada en capítulos para adaptarla a televisión). Es decir, bajo el término *telefilme* se englobaría a un conjunto de episodios emitidos semanalmente que mantienen la continuidad por medio de sus personajes y su característica principal sería la serialidad. Mientras que las *tv-movies*, serían un formato televisivo muy similar al largometraje cinematográfico, pero adaptado al lenguaje televisivo y serían una obra unitaria, esto no quiere decir que no puedan admitir publicidad, sino que, no implican serialidad.

Todo el mundo asocia las *tv-movies* a las películas del sábado tarde. Sin embargo, una *tv-movie* no tiene por qué ser sinónimo de película con argumento de pésima calidad. Ello queda demostrado por ejemplo con *La seducción del caos* (1992), de Basilio Martín Patino. Una producción de la Linterna mágica para TVE en la que se plantea una verdadera crítica al fenómeno televisivo actual.

Por ley los operadores están obligados a destinar parte de su presupuesto anual a largometrajes y cortometrajes cinematográficos o a películas para televisión. Sin embargo, hoy por hoy, la

mayoría de los productores se decantan por invertir en largometrajes cinematográficos y no en *tv-movies*. La preferencia por parte de los operadores y los productores por la inversión en largometrajes cinematográficos radica en el mayor prestigio de éstos sobre las *tv-movies* y en que la cadena de explotación suponga mayores oportunidades.

En España las televisiones autonómicas parecen estar apostando por las *tv-movies* y empiezan a ser habituales las co-producciones entre canales autonómicos de distintas comunidades.

Según diversos autores con la llegada de la digitalización se va a producir un cierto retorno al cineclubismo, cosa la cual significa una oportunidad de negocio tanto para los largometrajes cinematográficos que encuentran más canales para distribuir sus películas, como para la mayor producción de *tv-movies*. Además, con la digitalización las *tv-movies* empezarán a cobrar importancia, ya que los nuevos operadores deberán llenar de contenidos no demasiado caros sus canales.

Bibliografía

CASTRO DE PAZ, José Luis, *El surgimiento del telefilme*, España, Paidós, 1999.

ECO, Humberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1988, páginas 301 y siguientes.

GOMERY, Douglas, "La llegada de la televisión y la redefinición de los estudios de Hollywood" en *Historia General del Cine, Volumen X*, Madrid, Cátedra, 1996.

GÓMEZ BERMÚDEZ DE CASTRO, Ramiro, *Evolución de la producción cinematográfica española (Con especial estudio del periodo 1975- 1985)*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1989.

GORDILLO, Inmaculada, *Cine y Televisión*, en UTRERA MACÍAS, Rafael, *Cine, Arte y Artículos en el Panorama Español*, Sevilla, Padilla Libros, 2002, páginas 129-159.

HERRERA NAVARRO, Javier, *El cine en su historia. Manual de recursos bibliográficos e Internet*, Madrid, Arco Libros, 2005.

PALACIO, Manuel, *Historia de la televisión en España*, Barcelona, Gedisa 2001.

SÁNCHEZ BIOSCA, *En alas de la danza: Miami Vice y el relato terminal*, en VV.AA.: *El relato electrónico*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza, 2002.

<http://tvhistory.tv/> (visitada: 9-9-2005)

<http://www.historytelevision.ca/> (visitada: 2-10-2005)

Del *blockbuster* al *high concept*: los efectos digitales en el neoespectáculo hollywoodiense*

Agustín Rubio Alcover
Universitat Jaume I. Castellón.

Un lugar común, ciertamente no novedoso en lo tocante a la concepción en que se sustenta acerca de las relaciones entre el aparato y el espectáculo cinematográficos, pero sí en su extensión, viene abriéndose paso en las últimas décadas hasta instaurarse como dogma; y, si bien presenta todas las trazas de haber sido alumbrado y elevado a la condición de mito desde el ámbito productivo, y de su propagación quizás quepa responsabilizar principalmente a la crítica impresionista y frívola que lo ha destilado e inoculado al gran público, conviene reconocer que ha acabado por deslizarse también en el plano académico: se trata, no nos demoremos más por ahora en la cuestión *genealógica*, del tópico que asimila dos de los fenómenos más llamativos –pero, también conviene advertirlo, no privativos– del cine contemporáneo de ficción, a saber, la redundancia temático-narrativa y la sofisticación formal.

No es descabellado afirmar –antes bien, parece estadísticamente indiscutible– que la digitalización de las tareas de postproducción ha allanado el camino para que Hollywood se concentre en la producción de films caracterizados por la inserción masiva de efectos visuales y sonoros, en un fenómeno con hondas repercusiones logísticas, económicas, industriales..., que se pone asimismo de manifiesto tanto en los significantes como en los significados de los textos mismos. El

* La presente ponencia se enmarca en el Proyecto de Investigación titulado “Diseño de una base de datos sobre patrimonio cinematográfico en soporte hipermedia. Catalogación de recursos expresivos y narrativos en el discurso fílmico”, con código 041355.01/1, cuyo desarrollo está previsto para el periodo 2005-2007, siendo investigador principal el profesor Dr. Javier Marzal Felici, Profesor Titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universitat Jaume I de Castellón, director del Grupo de Investigación “I.T.A.C.A. UJI –Investigación en Tecnologías Aplicadas a la Comunicación Audiovisual de la Universitat Jaume I–”, con código 160.

más grave cargo contra las nuevas tecnologías como agentes de desestabilización de un panorama, o de un *arte* (el “objeto cine”) definido como una entidad fiel a una ontología genuina, les atribuye la función de fomentar entre cineastas y espectadores una fascinación o hipnosis del dispositivo que, en clara sintonía con el argumento que censura el rumbo de una civilización incontroladamente volcada en la producción icónica, habría arrumbado de manera definitiva e irreversible el gusto por la narratividad y la motivación psicológica.

No vamos a ocuparnos de cuestiones esenciales que exceden en ambiciones y extensión los límites conceptuales que el enunciado de esta comunicación plantea; no es momento ni lugar para abordar varios de los interrogantes que se entrecruzan y superponen con el relativo al papel de los efectos, algunos de los cuales nos permitiremos enumerar, por cuanto pueden contribuir a que el lector, vislumbrando razones aún no desarrolladas de nuestra disconformidad con un arraigado prejuicio, se anime a responderlas para llegar a un entendimiento más fino de los complejos mecanismos de la propuesta *mainstream* contemporánea: ¿cómo conciliar el postulado del declive de la narratividad con la complacencia en la proliferación de bruscos giros y sorpresas finales en las tramas? ¿Cómo afrontar la pulsión ficcionalizante cuyo latido se aprecia en tipos como las secuelas, *remakes* y adaptaciones de medios de masas como el cómic o el videojuego? ¿Qué lecciones extraer de la elevada conciencia genérica y de la invocación de la intertextualidad como estrategias de legitimación de la película postmoderna?

De estas preguntas se induce la pretensión global en que se enmarca nuestra hoy modesta tarea, destinada a convocar a una reflexión crítica acerca de los supuestos analíticos en relación a la deriva espectacular de la Institución, e impulsar un replanteamiento que extirpe de raíz ciertas excrecencias antitecnológicas y teleológicas que configuran lo que, a nuestro juicio, constituye un esquema teórico y metodológico erróneo: el que culpa de las mutaciones que se detectan en el actual cine comercial, abocado a una supuestamente irreversible decadencia, al advenimiento y generalización de las tecnologías digitales para la generación de efectos visuales y sonoros. Por el momento, nos conformaremos con cumplir con el no menos complicado cometido de inaugurar el debate, señalando las insuficiencias de un término *modelado* –originado y puesto de moda– en el seno del sistema audiovisual estadounidense, y en cuya adopción y devaluación por los estudiosos hallamos un precioso indicio de un patrón general de involuntaria retroalimentación entre el universo teórico y los mitos que alimentan el desarrollo invasivo y totalitario del macrospectáculo, su elevación a la categoría de única fórmula rentable y gratificante para el público, correcta y viable: el *blockbuster*.

Las alusiones a éste salpican el discurso acerca de la espectacularización del cine *mainstream*. En paralelo a su vulgarización, el vocablo ha venido a representar la quintaesencia del modelo que propone el Hollywood contemporáneo y evoca asociaciones múltiples, entre las cuales ocupa un lugar preferente la proliferación de los efectos digitales y el sojuzgamiento de la narración y los personajes. Sin embargo, un examen minucioso de su discutida etimología revela un significado bastante más estricto: al parecer, el término se originó para calificar aquella película cuya popularidad provoca tales colas ante las taquillas de los cines que doblan esquinas (de *block*, “manzana”, y *bust*, “quebrar”). En las líneas que siguen, acotaremos el concepto, sondearemos las muy diversas hipótesis en torno a su procedencia, rastreamos la red de connotaciones que convoca y enfocaremos sus contradicciones.

Si bien en la bibliografía especializada en la materia las célebres *Tiburón* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) y *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977) aparecen como sus dos ejem-

plos paradigmáticos y pioneros (Schatz, 1983: 26-27), el marbete circula desde al menos dos décadas antes: en el año 1963, Penelope Houston y John Gillett, desde las páginas de *Sight & Sound*, informaban de la existencia del término desde siete u ocho años antes para calificar el tipo de películas diseñadas para devolver a los espectadores a las salas (Deleyto, 2003: 42-43). Nos hallamos en presencia de una categoría escurridiza y significativamente irradiada desde la industria: aunque en sí se refiere en apariencia al carácter efectivamente taquillero de un producto, encontramos ya inscrito el signo de la mercadotecnia, por medio de su aplicación a los films como una cualidad intrínseca, con anterioridad a su estreno e independientemente de sus resultados. El *blockbuster* posee una dimensión de *wishful thinking* –esto es, la confabulación de fe y voluntad– para prever el éxito ligada al componente prescriptivo.

Es por ello que el solapamiento con la superproducción resulta comprensible, pero problemático. Las diferencias son sutiles; la continuidad, patente: si la superproducción multiplica los atractivos a modo de reclamo, el *blockbuster*, en su propósito de hacer saltar la banca, hace lo propio. Enfrentado a esta contradicción, Joël Augros (2000: 173) determina que la auténtica novedad radica en «la perennidad del método de la película-acontecimiento»; una locución en la que se halla implícita la consideración de las tácticas de distribución como el principal aspecto diferencial. Tanto sus datos como los que aporta Thomas Schatz (1983: 191-192) avalan la normalización del film de grandes proporciones como fórmula productiva en Hollywood: fenómeno aislado o excepción a la regla hasta los setenta, la década siguiente contempla su establecimiento como práctica mayoritaria y expansiva.

Celestino Deleyto (2003: 42-43) reconoce la disparidad estilística de las manifestaciones originales con respecto al concepto contemporáneo e identifica como los *blockbusters* de los cincuenta y sesenta las epopeyas históricas y bíblicas, relevadas en los setenta por las *disaster movies*. La observación no hace sino ratificar una evidencia: por más que los dos grandes hitos de los setenta, en los que se afinaron las nuevas estrategias de comercialización (inundación de las salas con cientos de copias; concentración de las películas con altas expectativas recaudatorias en *temporada alta...*), fueran interpretados por las *majors* como un indicador inequívoco del acierto de una apuesta por entonces más tímida, aceleraran el proceso de *blockbusterización* y, en consecuencia, el interregno 1975-1977 sea conmemorado como el punto de partida de la nueva tendencia, no deja de haber aquí múltiples convenciones, entre las cuales destaca un fenómeno que reviste importancia capital: el asentimiento de la historiografía, detractores incluidos, al dictado de la industria, cuyos criterios economicistas impusieron dicha lectura. Resulta cuanto menos discutible la aceptación de un vuelco basado, como el mismo Deleyto avisa (2003: 61), en variables extratextuales, tales como el presupuesto y los resultados de taquilla; máxime cuando no fueron estos los primeros films sobre los que se estampó el cuño, ni las estrategias surgieron con ellos *ex novo*, sino que se inscriben en un devenir histórico notablemente más complejo: a la artificialidad de la barrera entre el *blockbuster* y sus antecedentes, se suma la ignorancia de los valedores del paradigma rupturista que postula la funesta influencia de estos ejemplares de su propio asenso tácito con la palabra de Hollywood.

Mas tampoco en el polo opuesto, donde se sitúan David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson (1997: 370-372; 412-414), hallamos acomodo. Para ellos, el *blockbuster* o «película revientataquillas» se origina como «un síntoma del sistema de equipo de conjunto», vigente desde mediados de los cincuenta hasta nuestros días y consistente en el suministro de la producción por parte de independientes que reúnen la financiación y planifican las películas una a una. En

su argumentario acerca del tránsito a los modelos espectaculares, mencionan el acuerdo de 1940 para combatir la venta a ciegas, limitada a bloques de cinco películas, y los altibajos en el volumen de ingresos de la taquilla tras la II Guerra Mundial, con un fugaz incremento inicial, que favoreció la concentración en producciones más caras, y la imparable caída de los cincuenta, que fortaleció esta vía. Aunque el planteamiento de los neoformalistas es impecable, el resultado es insuficiente, al revelarse incapaces de dar cuenta de los tipos en que, sucesivamente, se plasmó tan genérica estrategia: la infravaloración de las transformaciones en la distribución tiene como consecuencia una deficiente caracterización del film contemporáneo, que recibe idéntico trato que el inscrito en la todopoderosa Institución.

Otros autores sí han llevado a cabo, con fortuna desigual, esta tarea tipológica: como bisagra entre las tácticas clásicas y las del *blockbuster*, Justin Wyatt (2000: 72) cita el *roadshow*, enclavado en la segunda mitad de los sesenta, y en el que, como fórmula de distinción con respecto al pujante medio televisivo, se incidía en la gran escala tanto física como narrativa de las producciones-espectáculo, con repercusiones en las películas (tratamiento épico) y en el marco de exhibición (reserva de butacas, limitación de pases diarios), a fin de convertir el desplazamiento a las salas en un acontecimiento. Esta definición redundante en la confusión de los aspectos textuales, productivos y distributivos característica del *blockbuster*, del que constituye un claro precedente, distinto tan solo en dos detalles muy relacionados —excepcionalidad y prestigio—, y, al mismo tiempo, heredero directo de las formas de diferenciación inmediatamente posteriores a la introducción de la televisión.

No debe extrañar, pues, que Schatz (1983: 24) no haga distinciones con el *roadshow*: según él, el *blockbuster* representa el film épico melodramático, de gran presupuesto y amplia repercusión social, que Hollywood ha cultivado desde los sesenta. En la misma línea, Richard Maltby (1998: 31) aboga por un entendimiento integral del fenómeno cuyas bases se sentaron en esas fechas, con la reorientación hacia la producción intensiva, esto es, una concentración de los recursos en un número reducido de films. Surge así otro interrogante, concerniente a las razones y el momento del cambio de signo en la valoración del *blockbuster*, desde el escaso marcaje del *roadshow* a la estigmatización de su esplendor. Aún más nos interesa resaltar el obvio y problemático desfase entre la relativa simplicidad del concepto y su riqueza connotativa, inasumible para un término que, tanto si se opta por una definición restrictiva (que dé cuenta del taquillaje) como si se escoge otra más laxa (que abarque la producción), atraviesa épocas, nacionalidades y géneros: su correspondencia con el modelo espectacular contemporáneo atiende a un abanico de sobreentendidos. Tampoco la fijación de su génesis en el *Nuevo Hollywood* resuelve, sino que agudiza, los dilemas: como admite el propio Schatz (1983: 28), la *blockbusterización* conlleva un cúmulo de contradicciones (reducción de riesgos financieros, pero también del grado y la naturaleza de la libertad expresiva; encarecimiento de la creatividad frente a un mayor conservadurismo; motivación artística y búsqueda del lucro...) que se dejan sentir en los textos, que impugnan las interpretaciones simplistas y que dejan margen suficiente como para detectar en tales productos «un equilibrio entre fabricación mítica y desmitificación».

Dados sus lazos con la superproducción y el *roadshow*, su ambivalencia típicamente hollywoodiense y el carácter extratextual de las variables que lo delimitan, todo indica que, por debajo de las diatribas al *blockbuster*, se agitan motivaciones muy similares a las que determinaban el rechazo suscitado por la Institución. Y, bien sea por su continuidad con estrategias añejas, bien sea por esa reticencia a definirse por su contenido, nada en él nos ha proporcionado todavía las

claves de su identificación con el ensimismamiento de la corriente *mainstream* en un tecnologismo estéril y dañino que, en la última década, viene derivando en un creciente identificación con la incidencia de un elemento muy concreto: los efectos digitales. Por el contrario, al incidir en su diferenciación cuantitativa, Wyatt ahonda en su relatividad (2000: 94):

un *blockbuster* se distingue de la mayor parte de estrenos por el tamaño (presupuesto, prestigio, rentabilidad de la fuente material) y las posibilidades del proyecto [...] un *blockbuster* puede diferenciarse a través de cualidades como *más* estrellas, un presupuesto *más* alto y un relato *más* emocionante.

Esa cualidad otorga al *blockbuster* una doble tapadera: por un lado, su servidumbre a la lógica dual tradicional de la industria comercial, según la describe Toby Miller (2005: 130), en la que se armonizan «estandarización textual (género, secuelas, serie, seriales, *remakes*, reposiciones y sinergias mediáticas) y diferenciación (espectáculo, estrellas, posproducción y una mercadotecnia de elevado diseño)»; por el otro, la dificultad de aprehenderlo, como queda patente en el inexpugnable muro tras el que se parapeta, que convierte en infructuoso el intento de aislar su composición. Es el doloroso saldo que arroja la fracasada tentativa de Wyatt de enumerar sus constantes, entre las que cita (2000: 78, 154): a) la adaptación de una propiedad prevendida (como un *best-seller* o una obra de teatro); b) la adscripción a un género tradicional; c) el apoyo en estrellas rentables, que han de operar en sus registros característicos para mantener la identificación, y un director reconocible; d) una imagen (logotipo) identificable, para su aparición en spots televisivos, trailers y anuncios impresos; e) un concepto vendible; f) enlaces con *merchandising* (*merchandising tie-in*); y g) una construcción modular de la película para incluir todos esos elementos.

Aparte de subrayar la clamorosa ausencia en esta relación de referencia alguna a la presencia en el *blockbuster* de efectos especiales, que en cualquier definición tópica representa un aspecto ineludible, del examen de los textos pueden colegirse dos conclusiones fundamentales: una, el incumplimiento de incontables ejemplos de uno o varios de estos puntos, que, si no desmiente su validez, como mínimo reduce su valor al de aproximación precaria e inflexible a un fenómeno complejo; y dos, el modo en que todos estos aspectos compendian los planteamientos de la mercadotecnia. Donde se prometía una caracterización, encontramos un manual de instrucciones para la producción responsable.

Pero la frustración inicial conduce a una constatación del máximo interés: el gravamen peyorativo del *blockbuster* corresponde a su modulación con las tácticas de prediseño del producto, a través de las cuales el estereotipo de la superproducción contemporánea carga con los baldones del reaccionarismo y la redundancia. Ello nos obliga a desplazar el foco de atención del *blockbuster* al *high concept* (ocasionalmente traducido al español como “alto concepto” o “concepto elevado”), una expresión emanada también del ámbito de la praxis audiovisual norteamericana que vincula expresamente la promoción de un modelo estético-narrativo de cariz espectacular tipificado con el *desideratum*, declarado y presente como principio regulador de la actividad creativa toda, de obtención de la máxima rentabilidad contable; esto es, a diferencia del *blockbuster*, parte de una precisa caracterización textual para cumplir con el mismo objetivo programático. Convencido de la pertinencia de desentrañar su éxito a partir de las motivaciones de los promotores conceptuales del *high concept*, Wyatt le ha consagrado un estudio completo, en el que lo define (2000: 7-8) como «una forma de producto diferenciado en la industria cinematográfica *mainstream*», que, además, representa «un desarrollo central –y quizás el desarrollo central– del cine postclásico, un estilo de producción moldeado por las fuerzas económicas e institucionales».

En su pesquisa, asciende (2000: 7-15) hasta las fuentes más remotas del concepto, no por casualidad dos de los ejecutivos más insignes de las últimas décadas, cuyas carreras se cruzaron en Paramount en 1976, en el punto de inflexión entre los dos subgrupos del *Nuevo Hollywood* indicados por Schatz (1983: 204), colmado de parabienes el primero y amonestado el segundo –entre otros factores, por sucumbir a la tentación de emplear masivamente la última tecnología para resucitar un espectáculo ilusionista–: Barry Diller, que lo habría puesto en circulación durante su etapa de ejecutivo de programación de la ABC para calificar los proyectos, obvios y fáciles de resumir en *storylines* para promociones de treinta segundos de duración y anuncios en las guías televisivas, a que daba luz verde; y Michael Eisner. Wyatt elucida cómo, en el tránsito desde la industria, que lo manejaba con propósito prescriptivo, a la prensa popular –y de ahí a la crítica y los estudios académicos–, el término, armado de connotaciones peyorativas, comenzó a emplearse como munición para afear a Hollywood su inclinación a producir el tipo de film del que preveía extraer un alto rendimiento pecuniario. En fin, el *high concept*, símbolo de supeditación mercantilista y sinónimo de deterioro intelectual, ha acabado siendo condenado como el causante de «la bancarrota de la creatividad de Hollywood» o el «grado cero de la creatividad».

Hay intensos ecos con el patrón descalificatorio del *blockbuster*: un término no marcado es reformulado para exorcizar el mal. No obstante, en este camino nos enfrentamos pronto a escollos idénticos a los aparecidos a propósito de aquél: la idea del marketing como virus parte de la atribución a los planteamientos economicistas (falibles) de una eficacia proporcional a su poder destructivo sobre el paradigma representacional. En este sentido, rima con la concepción más tradicional de industria y arte como compartimentos estancos, y precisa de la muleta autoral para instituir un equilibrio periclitado. La crítica a la baja estatura del concepto, que se asemeja demasiado al sermón culturalista, no reconoce límites temporales ni cualitativos a la dinámica: ¿hasta dónde la rebaja? Y, sobre todo, ¿desde cuándo? Al precisar las dos vías por las cuales se concreta la diferenciación –énfasis en el estilo e integración con el marketing y el merchandising–, Wyatt resalta el mantenimiento de fuertes lazos con respecto al cine clásico y el carácter progresivo de la codificación del *high concept* (2000: 7). Es decir, que, de la misma manera que el *blockbuster* entroncaba con fórmulas de fuerte arraigo en la industria estadounidense, sería erróneo considerar a éste específica y privativamente contemporáneo. Varios nuevos interrogantes se nos imponen: ¿hay salida al *high concept*? ¿Es éste consustancial a Hollywood? ¿Qué vinculación mantiene con el fenómeno de la fetichización de la tecnología?

Como nuestra finalidad consiste en delimitar el papel de la digitalización en un entramado de mutaciones heterogéneas y entrecruzadas, intentaremos desenredar el ovillo explorando el eje oposicional “gradualidad *versus* revolución” a propósito de la última de las cuestiones enunciadas. Comenzaremos enfocando una de entre el cúmulo de contradicciones que demuestran la complejidad de los procesos que nos ocupan, que es la de que, por más que se pondere el impacto potencial de lo numérico sobre la cinematografía, las nuevas tecnologías representan genéricamente uno de los «mecanismos causales que crean y demarcan» el periodo postclásico desde su (también discutible, por difuso) arranque –por tanto, uno de los factores que explican el surgimiento del *high concept* y favorecen su extensión– (Wyatt, 2000: 18) hasta la constitución del macrospectáculo prototípico actual, en el que los avances de la ingeniería (y la) informática ejercen una función análoga a la de sus antecedentes mecánicos; tan hipertrofiada como se quiera, pero no inédita.

Esta certidumbre nos aleja de la canónica reivindicación de la consustancialidad del *high concept*, en su muy concienzuda configuración textual, al modelo productivo y espectacular de la conglomeración, que se rinde a la supuesta evidencia de su conveniencia como operación ligada a la buena gestión (Wyatt, 2000: 81). Nuestra hipótesis deniega que las claves de la sostenibilidad del sistema radiquen en una presunta esencia del *blockbuster*, y propugna la necesidad de invertir los términos, para retomar el hilo y remontarse hasta los ya lejanos comienzos de la (progresiva e inacabada) *concentración* de los grupos multimedia en la distribución de contenido.

Ello implica desmontar la justificación que en su descargo esgrime la propia industria cinematográfica a través de portavoces individuales –quienes invariablemente se escudan en su función reproductiva o, a lo sumo, interpretativa y catalizadora, con arreglo a una lógica sistémica ajena, autónoma, autosuficiente–, que prescribe la variante productiva del *high concept* como fórmula para minimizar riesgos y maximizar beneficios, y apuntar a la consagración de una “mentalidad *blockbuster*” que no es más que pura mitología marketiniana. Richard Maxwell reconoce la relevancia que en la deriva de aquél ejerce la ideología que subyace a los métodos que el sistema articula en pos de un éxito que sigue rehuyéndolo, antojadizo, puesto que «la fe en la mercadotecnia –por más que sus estudios sean persistentemente erróneos y la publicidad sólo funcione la mitad de las veces– tiene efectos reales» (2005: 221).

Nosotros no deseamos tanto glosar su ineficacia o sus perjudiciales efectos sobre los costes de producción, como estudiar su proyección textual, esto es, su funcionalidad en relación al modelo hegemónico, sus influencias materializadas, sus manifestaciones visibles. Dicho en corto, proponemos repensar el marketing nunca como enfermedad, sino acaso como síntoma. La contextualización del fenómeno nos retrotrae a décadas atrás: la dependencia de la obsesión mercadotécnica con respecto a la saturación de las salas con millares de copias resulta transparente. Así como Wyatt (2000: 172-173), para quien la escalada respondió al incremento de los costes de publicidad a causa de la inversión en la televisión y de la premura por amortizar los gastos en taquilla, se limita a aludir a la retroalimentación entre el *high concept* y la investigación de mercado, en tanto que dicha disciplina se ocupa de realzar los aspectos vendibles del film –en un razonamiento a partir del cual pueden emitirse por igual una sentencia condenatoria y una loa de su utilidad en razón del modo en que satisface los gustos del público–, Richard Maxwell (2005: 199-202) da un paso más y sugiere su enroque a través del concepto de *marketability* (en sentido estricto, “venalidad”, si bien se lo suele traducir con un barbarismo, “vendibilidad”, o sea, la comercialidad conferida al producto): el empeño de los técnicos no se dirige tanto a apoyar a aquél como a conseguir que la factura se ajuste a sus presuposiciones y experiencias sobre lo que ya se vendió, para encauzarlo por la vereda de una distribución previsible.

Planteémonos ahora las dos cuestiones de fondo: ¿son los efectos eje o correa de transmisión del sistema productivo? ¿Cuál es su vínculo con la “mentalidad *blockbuster*”? Nos dan la pista Bordwell, Staiger y Thompson (1997: 417-418), quienes ponen sobre el tapete la rentabilización imaginaria de la tecnología cuando de manera coherente con su espíritu continuista, atribuyen a las proezas del *Nuevo Hollywood* un valor estrictamente promocional, en nada diferente al que con anterioridad habían jugado artilugios análogos en el sistema clásico, aduciendo la ortodoxia de sus justificaciones: economía, realismo, discreción, espectáculo y supremacía narrativa. Aún debemos ir un poco más allá: este planteamiento también yerra, al orillar cómo la tecnología, imbuida del programa de la mercadotecnia, se ha enseñoreado hasta convertirse en santo y seña de un sistema que ha creído hallar la llave del éxito infalible.

Abordaremos el proceso por el cual ha prosperado el enfoque que establece una relación de necesidad entre efectos y taquilla, prendiendo la idea en todas las instancias (desde los cineastas a los analistas), acompañando a Andrew Darley (2002: 92), quien acota los límites del *blockbuster* al macrogénero de acción y efectos especiales, y lo identifica con el concepto mismo de cine digital —una operación de solapamiento del adjetivo que designa el soporte venidero con el objeto de estudio, presupone ya, implícitamente, una trayectoria hacia la equiparación de toda forma cinematográfica en la espectacularidad.

Si bien reconoce precedentes en los años setenta, sitúa (2002: 163-164) sus inicios en la década siguiente, y eleva este *blockbuster* arquetípico a la condición de prueba máxima de su hipótesis sobre la renovación de la cultura visual. Persuadido de su liviandad porcentual en el cómputo global del cine *mainstream*, justifica de modo muy revelador la representatividad que le concede como avanzadilla de una supuesta tendencia general hacia la espectacularidad en detrimento de la narratividad: su acaparamiento tanto del grueso de la publicidad como de los ingresos en taquilla. Cae así en varias burdas trampas: el seguimiento de la agenda marcada por la industria, a través de la cual asume el mito del progreso continuo; la concesión a Hollywood de la centralidad de sus propuestas por razones estrictamente comerciales; y la transmutación de la motivación crematística en factor discriminador, comprensible en un sistema tan constreñido por los dictados de la mercadotecnia, pero inaceptable como criterio analítico.

Esta perspectiva alimenta la visión mitificada del instrumental digital como motor del sistema, en razón de un rasgo pretendidamente esencial (su capacidad para despertar asombro): atribuye al sustrato tecnológico un valor no demostrado como captador de voluntades, en razón de una condición subyugante, al parecer, consustancial al efecto: si tanto en las remotas manifestaciones excéntricas como en el *blockbuster* el esfuerzo económico y el cuidado recaen en los trucos y efectos especiales, ello se debe a que desde siempre lo sensacional y lo espectacular han llenado teatros y cines (Darley, 2002: 74). Nos encontramos con el viejo axioma que funda la insuperable dialéctica del componente espectacular: celebrado o abucheado, se le reconoce una ascendiente que naturaliza su explotación cuando el objetivo consiste en cautivar al mayor número de espectadores y garantizarse así la adhesión.

El acta que sanciona la relación consecutiva entre efectos digitales y el florecimiento espontáneo del modelo espectacular contemporáneo da curso legal al imperativo tecnológico. Abonan los temores a la acendrada fe de Hollywood en el *blockbuster* adscrito al macrogénero de acción como fórmula productiva y estético-narrativa monolítica las declaraciones de ilustres cineastas, como James Cameron (Ohanian y Phillips, 2000: 243), quien ha otorgado al hecho de que las películas de efectos visuales cosechen mayor éxito popular el valor de prueba incontrovertible. La demagogia de sus declaraciones denota su concordancia con el sistema del *high concept* y la mercadotecnia, en el que los efectos ostentan la condición de carnada o aderezo.

Finalmente nos hallamos en disposición de reformular los términos en que se ha resumido la relación entre la orientación económica de la producción *mainstream* y la tecnología digital: no según el esquema mecanicista que concuerda con la industria en el convencimiento del atractivo inherente a los efectos, sino como el nuevo y más querido amuleto de los devotos de ese falso ídolo que es el *blockbuster*. Al hilo de esta comprobación, nuestra propuesta podría resumirse en la sugerencia de la incorporación de los efectos como un argumento de producción y consumo, un punto más en la escala que *moviliza* a cineastas (ejecutivos, personal técnico-artístico) y espectadores: apelan al horizonte de expectativas y facilitan el empaquetamiento de los

productos mediante técnicas seriales tradicionales; su inclusión aspira a excitar las conexiones con ejemplares conocidos para incitar a la compra. Como la intertextualidad, como la parodia, como los géneros mismos, los efectos contribuyen a prevender los films, tanto a los agentes con prerrogativas de decidir sobre su viabilidad en los centros de producción como a los espectadores individuales. De ahí que cristalicen en *neosubgéneros*, como el que ha parido la fiebre adaptadora de cómics, actualmente en su apogeo, y en el que, en concreto, se hace patente cómo el influjo del mito de la factibilidad sobrevenida por mor de la digitalidad estimula la extensión tanto de la variante en sí misma como de la mitificación de los efectos que en ella tiene lugar –y, también, del lucrativo concepto romántico del creador como sublime visionario cuyos sueños, merced al dispositivo, pueden plasmarse–; si bien los efectos no representan, en sí mismos, la génesis del macrogénero de acción, que posee otras complejas ramificaciones y que se remonta, en el cálculo más ajustado y sesgado –cerrando los ojos a sus huellas en la Institución–, a medio siglo atrás.

En conclusión, la tecnología actúa como contrafuerte funcional y mítico de un modelo de espectáculo adecuado para mantener el control sobre la distribución internacional (a base de estrenos por saturación, gran despliegue promocional y mercadotécnico, etc.). Afirmar, como Darley (2002: 92), que estas películas son «vehículos para la exhibición de efectos especiales», y atribuir a éstos una función primordial, es reflejo del espejismo de quienes han consensuado la vigencia de este último talismán; una alucinación colectiva avivada desde la industria y con una dimensión pragmática innegable, ya que su difusión amenaza con autenticar el dogma que enuncia, pero inexacta al fin y al cabo –ya que la tecnología sola no evoluciona en el vacío, sino incardinada en un sistema de producción y en correspondencia con un complejo programa estético-narrativo– y conducente a la falacia del declive de la narratividad, que solamente puede ser sostenida mediante su conversión en apotegma o profecía. Pero esa es otra historia, de la que intentaremos ocuparnos en mejor ocasión.

Bibliografía

- AUGROS, J. (2000): *El dinero de Hollywood. Financiación, producción, distribución y nuevos mercados*, Barcelona: Paidós.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K.; STAIGER, J. (1997): *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona: Paidós.
- DARLEY, A. (2002): *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*, Barcelona: Paidós.
- DELEYTO, C. (2003): *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*, Barcelona: Paidós.
- MALBY, R.: "Nobody knows everything: post-classical historiographies and consolidated entertainment"; IN NEALE, S.; SMITH, M. (1998): *Contemporary Hollywood Cinema*, London: Routledge, pp. 21-44.
- MILLER, T.; GOVIL, N.; MCMURRIA, J.; MAXWELL, R. (2005): *El nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes del marketing*, Barcelona: Paidós.
- OHANIAN, T. A.; PHILLIPS, M. E. (2000): *Digital Filmmaking. The Changing Art and Craft of Making Motion Pictures*, Boston: Focal Press.
- SCHATZ, T. (1983): *Old Hollywood/New Hollywood*, Michigan: UMI Research Press.
- WYATT, J. (2000): *High Concept. Movies and Marketing in Hollywood*, Austin: University of Texas Press.

Luces y sombras de *El nuevo Hollywood*. A propósito del libro de Toby Miller, Nitin Govil, John McMurria y Richard Maxwell

María Soler Campillo
Universitat Jaume I

Nuestra comunicación pretende dar cuenta de la nueva perspectiva que supone, en las metodologías del análisis fílmico, el estudio sobre el Hollywood actual que han publicado en el año 2001 varios autores estadounidenses y de reciente traducción al castellano. En un primer lugar, resumiremos los puntos principales de la perspectiva de trabajo que proponen sus autores. En segundo lugar, pondremos de manifiesto la dudosa novedad que supone la metodología de análisis fílmico que los autores presentan a través de la referencia a estudios europeos anteriores a dicha obra. Cerramos esta comunicación con una reflexión sobre la importancia del cine en el contexto económico actual.

LUCES DE EL NUEVO HOLLYWOOD

Hace pocos meses asistimos a la publicación en nuestro país del libro *El nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes del marketing*, escrito por Toby Miller, Nitin Govil, John McMurria y Richard Maxwell, originalmente publicado en inglés por el British Film Institute de Londres en el año 2001, y recientemente traducido al castellano por la editorial Paidós. En este tiempo, hemos podido percibir que se trata de una obra que ha causado bastante impacto entre los estudiosos de la comunicación, al presentar un estudio de la influencia del cine comercial de Hollywood, desde una perspectiva económica, en el panorama internacional.

Cabe subrayar que este tipo de estudios no resulta frecuente en el campo de la teoría e historia del cine, como los propios autores, más concretamente Toby Miller, se preocupan en subrayar, de forma insistente, en la introducción de la obra.

Los autores de *El nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes del marketing* manifiestan que el objetivo de su trabajo es tratar de explicar el éxito nacional e internacional de Hollywood. Para ello, en una primera parte del texto, analizan críticamente los estudios realizados con anterioridad. Para estos autores norteamericanos, los estudios sobre Hollywood ofrecen perspectivas diferentes, a su modo de ver, todas ellas insatisfactorias:

- por una parte, señalan la existencia de ensayos que “celebran”, de forma acrítica, el éxito global de Hollywood;
- por otro, planteamientos coincidentes con el conservadurismo económico neoclásico;
- finalmente, los que coinciden en señalar que el éxito de Hollywood se basa en la “transparencia narrativa” del relato cinematográfico, tendencia que manifiestan los que califica Toby Miller como “archiveros de signo apolítico”.

En su revisión de las posiciones adoptadas ante el estudio del cine comercial hollywoodiense, los autores critican a todas las escuelas sobre cine existentes:

- a los economistas clásicos, porque “no damos por sentada la primacía de los mercados a la hora de asignar preferencias”;
- a los especialistas del mercado, porque “no aceptamos la versión que da Hollywood de sí mismo como narrador de historias universales”;
- a los economistas políticos, porque “no partimos de la centralidad de la economía para avanzar hasta la exclusión del significado”;
- a los partidarios de la reducción textual, porque “no asumimos que sea adecuado interpretar las cualidades de un filme o su supuesto ‘posicionamiento’ en los espectadores míticos”;
- a diferencia del “complejo de la psi (psicología, psicoanálisis, psicoterapia y psiquiatría)”, porque “no pretendemos adivinar qué ocurre en el interior de las cabezas de los espectadores”. (Miller et al., 2005: 13-14).

Ante el panorama de las escuelas de cine que se describen en el libro, su posicionamiento es ecléctico:

Abordamos el estudio del Hollywood global tanto teórica como empíricamente, con el despliegue de una combinación de métodos que parten de los estudios de pantalla (las humanidades de la izquierda liberal unidas a los que se da en llamar estudios de películas, cine y medios de comunicación) y las comunicaciones (las perspectivas radicales y social-científica), mediante una aportación de la crítica de la economía política y de los estudios culturales. Pretendemos desafiar tanto las euforias del *laissez-faire* como las denuncias étatistes de Hollywood (Miller et al., 2005: 13)

En opinión de Toby Miller, los estudios sobre el significado de las representaciones cinematográficas y los estudios de las estructuras de la economía del cine no han de verse como enfoques contrapuestos o “excluyentes”, sino que constituyen aproximaciones complementarias.

La principal aportación del denso estudio de estos autores consiste en llamar nuestra atención sobre la dimensión internacional que posee el cine de Hollywood como negocio, absolutamente regido por las reglas del marketing, lo que le ha permitido un grado de penetración casi absoluto en todo el mundo, hasta asfixiar muchas cinematografías locales. Una de las claves que explica el éxito del fabuloso negocio del cine norteamericano es la existencia de lo que llaman la “Nueva División Internacional del Trabajo Cultural”, como modo de organizar y gestionar la pro-

ducción cinematográfica desde una perspectiva global. En efecto, como los autores nos relatan con cuantiosos ejemplos, las producciones del Hollywood actual se realizan con recursos humanos, materiales y técnicos que se encuentran en los rincones más lejanos del mundo, desde los países centroeuropeos a los latinoamericanos o asiáticos. La finalidad es clara: sacar el máximo provecho de los bajos costes de las producciones en el Tercer Mundo.

Hollywood es en la actualidad una potente industria “deslocalizada”. Por esto su propuesta de trabajo se concreta en la siguiente observación, ante afirmaciones como la de John Ford que dice que Hollywood no tiene un lugar definido: “la verdadera ubicación de Hollywood reside en su división del trabajo” (Miller et al., 2005: 14). Para demostrar esto, los autores presentan un análisis de la historia de la industria de la globalización, aportando cuantiosa información sobre las relaciones internacionales que tienen los grandes estudios, las distribuidoras, los fabricantes de tecnología, etc., con productoras y estudios de otros países. Sin duda, las reflexiones y datos que se presentan sobre la nueva división internacional del trabajo (capítulo 2, Toby Miller), las estrategias de coproducción (capítulo 3, John McMurria), la gestión omnipotente de los derechos de autor (capítulo 4, Nitin Govil), y los canales de distribución, las estrategias sofisticadas de marketing y exhibición (capítulo 5, Richard Maxwell), convierten a este estudio en una investigación de referencia para todos los estudiosos de la economía de la comunicación.

En nuestra opinión, una de las aportaciones más novedosas y originales del libro es cómo los autores desmienten un viejo mito de la economía del cine hollywoodiense. Supuestamente, se trata de un cine que sigue las reglas del libre mercado, en un sentido estricto. Por ello, merece la pena que nos detengamos en el análisis de los avances que, a nuestro entender, realiza este trabajo en cuanto a la comprensión de los instrumentos políticos que mantiene el Hollywood actual, desmitificando el éxito del cine hollywoodiense por las condiciones del libre mercado estadounidense. En efecto, la supuesto economía del *laissez faire* que parecería regir la industria del cine de Hollywood, en la que no existiría ningún tipo de intervención estatal o de ayudas por parte de las administraciones públicas, se ve desmentida por los interesantes datos que aportan los autores en su ensayo. La actividad de las *Film Comissions* que están repartidas por los Estados Unidos, como Comisiones creadas para estimular y apoyar las producciones audiovisuales en las ciudades y Estados más importantes del país, son una vía de financiación indirecta muy importante para el cine de Hollywood. Así pues, este tipo de Comisiones como la “New York City Office of Film, Theatre and Broadcasting”, el “Minnesota Film Board” o la “California Film Commission” aplican exenciones fiscales para la venta de artículos de consumo, alquileres y compras, reducciones en los salarios que dichas Comisiones cubren, costean la compra de billetes de avión, alojamiento gratuito para trabajadores y directivos, reembolsan gastos de personal y los de autorización e infraestructura e, incluso, sufragan parcialmente la construcción de instalaciones y estudios. Ciertamente, estamos ante una información bastante inédita que desmiente el carácter privado que siempre se le ha supuesto al cine de Hollywood que, constantemente, no repara en esfuerzos para denunciar cómo el cine europeo es, en realidad, una cinematografía débil que sólo sobrevive gracias a las ayudas estatales y a los apoyos institucionales y políticos. Así pues, los autores dejan patente que la economía neoliberal que supuestamente rige el negocio del cine de Hollywood, simplemente, no se aplica en la práctica.

Para los autores citados, la comprensión del éxito del cine de Hollywood no puede desligarse de este tipo de consideraciones económicas, que resultan iluminadoras a la hora de entender el alto nivel de penetración del cine hollywoodiense en el mundo, fuertemente apoyado por las institu-

ciones públicas, lo que se suma a una poderosa organización empresarial que realiza un férreo control de los circuitos de producción, distribución, exhibición y promoción de las películas en todo el planeta.

La obra colectiva que comentamos aporta mucha información interesante que permite tomar conciencia de la alta presencia del cine comercial de Hollywood, incluso en el llamado cine independiente y en el campo de las co-producciones con países europeos que, en último término, tampoco escapan al influjo del cine norteamericano, como se analiza con profundidad en el capítulo tercero.

SOMBRAS DE EL NUEVO HOLLYWOOD

Los autores de este texto señalan la gran novedad que supone el análisis del cine, desde la adopción de un punto de vista que permite situar la producción del cine comercial hollywoodiense en el contexto actual de la globalización. Sin embargo, debemos ser conscientes de que la perspectiva adoptada por estos autores no puede “visualizarse” como estrictamente inédita, ya que debemos recordar que una crítica “feroz” hacia el control de los medios de comunicación por parte de las grandes corporaciones o grupos de comunicación, desde una perspectiva mucho más amplia, ya ha sido tratada desde hace muchos años por autores como Noam Chomsky (1991). En el ámbito hispanohablante, son un referente, entre otros, los trabajos sobre los efectos de la globalización en el campo de la economía y de la comunicación de autores como Ignacio Ramonet (2002, 2004), los trabajos de Joaquín Estefanía (1995, 1997), los importantes ensayos de Manuel Castells (1998, 2001) y, en general, los artículos publicados desde hace más de una década por la publicación periódica *Le monde diplomatique*, que edita Ignacio Ramonet, y que ha publicado artículos desde esta perspectiva de Manuel Vázquez Montalbán, Sami Nair, etc. Algunos aspectos tratados por la obra de Toby Miller y otros autores son tópicos en los estudios sobre la globalización, como los temas de la deslocalización, la división internacional del trabajo cultural, el control de las redes de distribución y exhibición, etc. El problema de los efectos producidos por “imágenes y de las escenas procedentes de los países más ricos” en los países del Tercer Mundo es un tema clásico en el campo de la economía política (Torres López, 1995: 417), una realidad comunicacional que puede quebrar el desarrollo de la economía mundial en el futuro, contra lo que hay que luchar. Como explica Joaquín Estefanía (1997):

La globalización crea unas élites que no sólo intercambian capitales o tecnologías, sino modos culturales universalizados; entre ellos, una idea común del progreso. Pero estas élites están claudicando ante sus consecuencias negativas (la desigualdad, el paro estructural, la pérdida de autonomía, la uniformización...) al considerarlas inevitables, irreductibles. La resignación es la cuna de lo más funesto de nuestra época: el fatalismo. Hay que salirse de esta regla de juego para avanzar en la discusión”. (Estefanía, 1997: 288)

El estudio del negocio del cine en el marco de la globalización ha sido objeto de informes muy pertinentes, detallados y precisos por parte del profesor José María Álvarez Monzoncillo (2003, 2004), que ya apunta muchas ideas expuestas en *El nuevo Hollywood*, aunque sin revestirse de trascendencia en sus importantes aportaciones a este debate. Por ejemplo, Álvarez Monzoncillo realiza un análisis muy oportuno e importante sobre lo que puede suponer la migración a la tecnología del cine digital para el negocio del cine, un aspecto omitido en el trabajo de Miller y otros autores. Y es que hay que subrayar que en el actual mercado del conocimiento, también

global, la información no circula libremente: los estudiosos anglosajones sólo conocen sus propios referentes científicos y no manifiestan interés en tener conocimiento de las aportaciones de sus colegas franceses, italianos, alemanes o españoles, cuyo nivel de investigación está a la misma altura, e incluso por encima, por la ventaja que proporciona el hecho de que en Europa seamos más sensibles a lo que se hace en todo el mundo anglosajón.

En el campo concreto de los estudios sobre el poder de la cinematografía de Hollywood en todo el mundo, hay que destacar el magnífico estudio de Joël Augros (2001), autor de *El dinero de Hollywood. Financiación, producción, distribución y nuevos mercados*, un trabajo que aborda la misma problemática y que fue escrito originalmente en francés en 1995. Este ensayo nos ofrece un análisis de la estructura económica de la economía del cine norteamericano muy ordenada, sistemática y comprensible que se complementa perfectamente con la abundante información, menos sistematizada, del ensayo de Miller. También Augros se propone explicar las razones de la dominación del cine de Hollywood en todo el mundo, que sintetiza en tres tipos:

- por un lado, hay razones “estéticas”, ya que el cine norteamericano se adaptó desde muy pronto a un público diversificado (el propio público de los Estados Unidos, multirracial y multicultural, en origen), de tal modo que los argumentos de muchas películas o series de televisión no representan, en concreto, ninguna cultura en particular;
- en segundo lugar, existen razones “políticas” de peso como la voluntad de exportar un modelo político, el sistema económico de la libre competencia o el culto al mito del “self made man” –del “hombre hecho a sí mismo”–, como ha sido expresado por decenas de responsables políticos norteamericanos y empresarios, desde Presidentes de Estados Unidos, hasta Secretarios de Estado, directores de grandes empresas, etc.;
- finalmente, hay razones puramente “económicas”, ya que el cine representa oportunidades de ganancias, la promoción de la economía y de los productos norteamericanos. Como nos recuerda Augros, el Presidente Hoover decía hace muchos años que “donde se ve cine americano, se venden más coches, fonógrafos y gorras norteamericanas”

El estudio de la economía del cine se tropieza con un importante obstáculo que el estudio de Miller, Govil, McMurria y Maxwell no explicita, pero que Augros destaca en su libro: el problema de las fuentes de los datos sobre la economía del cine norteamericano. En efecto, Augros subraya que, a diferencia de lo que sucede en el contexto europeo, en Estados Unidos no existe ningún organismo o institución que centralice los datos estadísticos sobre la industria del cine en lo que respecta al volumen de negocio que mueve. Es por ello que, tras hacer esta advertencia, Augros aporta mucha información procedente de los informes publicados por revistas especializadas como *Variety*, por los propios estudios de cine, otras revistas como *Motion Picture Almanac*, *The Pay TV Newsletter*, *La Revue du Cinéma*, periódicos como *Le Monde*, *The New York Times*, *The Washington Post*, etc., lo que resta exactitud a los datos aportados. La inexistencia de una institución pública en los Estados Unidos equivalente al *Centre National de la Cinematographie* de Francia o al *Instituto de las Artes y las Ciencias Cinematográficas* de España, nos invita a pensar que tal vez hay una voluntad explícita en los Estados Unidos por ocultar este tipo de información. Sin duda, la existencia de datos fiables resultaría bastante comprometedor porque permitiría cuestionar el supuesto liberalismo al que apela la industria del cine norteamericano para luchar contra la “excepción cultural” del audiovisual, defendida en especial por Francia, en los debates de la OMC, Organización Mundial del Comercio.

Precisamente, este último aspecto debe provocarnos una reflexión sobre la necesidad de articular un debate, de naturaleza ética, sobre el consumo cultural, un aspecto absolutamente ignorado, en la práctica, por el ensayo que analizamos.

HACIA UNA ÉTICA DEL CONSUMO CULTURAL

Adela Cortina presenta al final de su obra *Ética del consumo*, la propuesta de un Pacto Global sobre el Consumo. La autora realiza las propuestas para este Pacto en la línea de un principio ético de libertad personal —en un triple sentido— y respeto a la naturaleza:

La orientación general de nuestro principio ético afirma que es preciso sentar las bases políticas, económicas y sociales que hagan posible y promuevan el desarrollo de estilos de vida capaces de fortalecer la libertad de todas y cada una de las personas y de respetar la naturaleza. Importa precisar que la libertad se entendería aquí en un triple sentido, como capacidad de elegir el propio modelo de felicidad, como capacidad de optar por leyes que se consideren humanizadoras y como capacidad de participar en un diálogo sobre los propios intereses de la forma más próxima posible a la simetría. Las tradiciones aristotélica, kantiana y de la ética discursiva se darían cita en esta triple forma de entender una libertad que el consumo ha de posibilitar y promover, en vez de obstaculizarla e incluso hacerla imposible (Cortina, 2003: 315)

Entre las recomendaciones y medidas que la autora sugiere para poder alcanzar este Pacto señala el importante papel de los medios de comunicación. Algunas referencias en el texto a los medios de comunicación, marketing, y otras instituciones como manipuladores de las necesidades y deseos de los consumidores, dan un papel muy importante al cine y a la publicidad (Cortina, 2003: 295) en el universo globalizado en el que vivimos. Sobre todo las películas son, para Adela Cortina, las principales transmisoras de los estilos de vida occidentales al Tercer Mundo. Son siete globalmente las medidas y recomendaciones para este Pacto, en dos de ellas se hace referencia al importante papel de los medios de comunicación.

En la primera de las medidas Cortina señala que “los medios de comunicación deberían mostrar que una vida en plenitud es posible sin consumir compulsivamente los productos de los países poderosos” (Cortina, 2003: 317). En la cuarta medida, al hablar de la necesidad de “desactivar en la educación el mecanismo por el que se identifica la relación personal con el éxito social” (Cortina, 2003: 319), también señala la importancia de los agentes de la educación informal entre los que figuran los medios de comunicación. Domingo García Marzá (2003), un reconocido estudioso en el campo de la ética empresarial, incide precisamente en la importancia capital de los medios de comunicación a la hora de hacer realidad un cambio o transformación en profundidad de lo que supone una ética del consumo en la sociedad contemporánea, más necesaria, si cabe, en bienes sociales tales como la información que en productos o bienes privados (García Marzá, 2003: 15). Numerosas investigaciones han demostrado de forma contundente cómo los medios de comunicación tienen una extraordinaria capacidad para conformar la voluntad colectiva en nuestras sociedades (Umberto Eco, Regis Debray, Armand Mattelard, etc.).

La situación actual de dominio absoluto del cine norteamericano en las pantallas de todo el mundo ha permitido que ese dominio también se haya producido en el terreno del imaginario colectivo y de lo simbólico, una situación contra la que hay que luchar mediante la creación de nuevos instrumentos de control que no violen el libre comercio, pero que al mismo tiempo permitan proteger un bien tanpreciado como nuestras propias culturas. En ese contexto, el papel de la

administración pública, de los Consejos Audiovisuales y de los sistemas de autorregulación en las empresas audiovisuales debe ser esencial para garantizar una pluralidad de opciones que neutralice el discurso monocolor que procede del Hollywood global. Una visión monocolor que protagonizan no sólo los magnates de la industria de Hollywood, como representan los “textos de pantalla”, es decir, las películas, sino también los propios investigadores anglosajones, sólo atentos a lo que se investiga en su propio mundo. En cierto sentido, los autores de *El nuevo Hollywood* son víctimas de lo que critican, el imperialismo cultural ejercido por Hollywood, pues desconocen los numerosos estudios europeos. Tal vez sea esta la razón por la que no están traducidos o, quizá, simplemente se ignoran, por la creencia de que el conocimiento de Hollywood sólo les pertenece a los estadounidenses.

Bibliografía

ALVAREZ MONZONCILLO, JOSÉ MARÍA (2003): “Cine: riesgos y oportunidades se equilibran ante el cambio digital” en ENRIQUE BUSTAMANTE (ed.): *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Las industrias culturales en la era digital*. Barcelona, Gedisa.

ALVAREZ MONZONCILLO, JOSÉ MARÍA (2004): “La industria cinematográfica: enfermedades crónicas e incertidumbres ante el mercado digital” en ENRIQUE BUSTAMANTE (ed.): *Comunicación y cultura en la era digital. Industrias, mercados y diversidad en España*. Barcelona, Gedisa.

AUGROS, JOËL (2000): *El dinero de Hollywood. Financiación, producción, distribución y nuevos mercados*. Barcelona, Paidós Comunicación 113.

CASTELLS, MANUEL (1998): *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*. Vol. I, II, III. Madrid: Alianza Editorial.

CASTELLS, MANUEL (2001): “The Informational Economy” en TREND, David (ed.): *Reading Digital Culture*. Malden, Massachusetts, y Oxford, Gran Bretaña, Blackwell Publishers.

CHOMSKY, NOAM (1991): *Ilusiones necesarias: control de pensamiento en las sociedades democráticas*. San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Libertarias-Prodhufi.

CORTINA, ADELA (2003): *Ética del consumo*. Madrid, Taurus.

ESTEFANÍA, JOAQUÍN (1997): *Contra el pensamiento único*. Madrid, Taurus.

ESTEFANÍA, JOAQUÍN (1995): *La nueva economía*. Madrid, Editorial Debate.

GARCÍA MARZÁ, DOMINGO (2003): “Autor. Confianza y poder: La responsabilidad moral de las empresas de comunicación” en CORTINA, ADELA y GARCÍA MARZÁ, DOMINGO (eds.) (2003): *Construir confianza. Ética de la empresa en la sociedad de la información y las comunicaciones*. Madrid, Trotta.

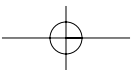
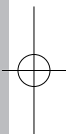
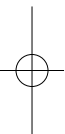
KLEIN, NAOMI (2002): *No logo: el poder de las marcas*. Barcelona, Paidós.

MILLER, TOBY; GOVIL, NITIN; MCMURRIA, JOHN; MAXWELL, RICHARD (2005): *El nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes del marketing*. Barcelona, Paidós Comunicación 162.

RAMONET, IGNACIO (2002): *La tiranía de la comunicación*. Barcelona, Nuevas Ediciones de Bolsillo.

RAMONET, IGNACIO (ed.) (2004): *Los desafíos de la globalización*. Madrid, Ediciones Hoac.

TORRES LÓPEZ, JUAN (1995): *Economía política*. Madrid, Editorial Civitas.



2

Dimensiones psicológica y sociológica



Una propuesta cuantitativo/cualitativa de análisis del personaje cinematográfico aplicada al personaje homosexual

Juan Carlos Alfeo Álvarez
Universidad Complutense de Madrid.

Las aproximaciones cuantitativas al análisis fílmico no suelen ser frecuentes, a pesar de la solidez que éstas aportan y de la gran cantidad de información que, una vez aplicadas, ponen al servicio de metodologías cualitativas.

Hace tiempo que el debate cuantitativo/cualitativo ha sido superado y parece existir unanimidad a la hora de considerar que la sinergia entre ambos planteamientos metodológicos es magnífica con la única condición, por otro lado obvia, de que el modelo convenga al objeto de estudio del que se trate.

A pesar de lo dicho, la tradición humanística de nuestra área de conocimiento hace que los análisis estadísticos, por simple que sea su configuración, sean vistos con recelo y se dude, a priori, si no de su eficacia, al menos sí de su pertinencia. Sin embargo modelos como el que en estas páginas se plantea son especialmente eficaces en aquellos estudios de sustrato sociológico en los que el análisis mediático, fílmico incluido, busca dar cuenta de las constancias representativas que catalizan en forma de arquetipos.

La importancia de los arquetipos es enorme, dado que los arquetipos comunicativos son, en muchos casos, el cimiento mismo del prejuicio social en relación con determinados colectivos o realidades sociales, por lo que su estudio se hace imprescindible, pues permite a la sociedad detectar y corregir errores de conceptualización y elaborar propuestas discursivas alternativas destinadas a corregir percepciones erróneas de la realidad social.

Estos prejuicios suelen ser frecuentes cuando se abordan realidades no directamente asimilables en el discurso social hegemónico y devienen en determinantes en cuestiones que no son fácilmente accesibles para el ciudadano común que, bien por tratarse de realidades que se ocul-

tan activamente, bien por tener lugar éstas en ámbitos distantes, social o geográficamente, impiden al sujeto tener una experiencia directa en relación con las mismas.

Es evidente que uno de los problemas del análisis de contenido reside en la posibilidad de que el observador realice su propia inferencia en función de su propio contexto subjetivo, social, cultural, etc. en el momento de interpretar el discurso. Una de las ventajas, por tanto, de los análisis cuantitativos es que, si bien no impiden dicha inferencia, al menos sí que le ponen coto y la dificultan. El principal problema del análisis cuantitativo pormenorizado es que no siempre es aplicable y su uso está limitado por el propio objeto y los fines propuestos para cada análisis en particular.

UTILIDAD SOCIAL DEL ANÁLISIS FÍLMICO

El interés por el cine nace del hecho de que sus discursos son, o al menos pueden ser, absolutamente ficticios, desprovistos de esa necesidad que presentan otros discursos mediáticos de plegarse, al menos en teoría, a la servidumbre de la realidad como sucede, por ejemplo, con los discursos de carácter informativo. Además el cinematográfico, a diferencia de otros discursos de ficción, es absolutamente independiente y funciona de forma autónoma, lo que no sucede, por ejemplo, con las series o seriales televisivos, insertados en un contexto discursivo más amplio como es el de la programación televisiva.

Cada película ofrecerá una propuesta cerrada, una posibilidad de orden entre miles de opciones posibles, y de lo que se trata aquí es de analizar cada uno de esos discursos cinematográficos, con el fin de determinar si existe una propuesta coherente, desde la intertextualidad, en relación con la representación de la homosexualidad.

No hay grupo humano que pueda permitirse ignorar la importancia del cine. Aunque eclipsado tal vez, hoy en día, por la televisión, ha sido durante la mayor parte de este siglo el modo de comunicación, expresión y diversión –la ‘práctica signficante’, en definitiva– par excellence. Ha servido como depósito de imágenes del modo como la gente es y cómo debe ser. Imágenes que, al mismo tiempo, producen y ayudan a producir el modo general de pensar y de sentir de nuestra cultura. (DYER, R.; 1986:17).

La afirmación de Dyer sigue vigente; el peso de los discursos fílmicos en la construcción del imaginario social, pese a estar lejos del de los televisivos, es suficientemente relevante y, además, se trata de un discurso que, si bien está igualmente condicionado por variables de carácter industrial, suele ser menos conservador, ya que atiende a mayores exigencias de originalidad del público que acude a las salas cinematográficas, sin olvidar que la mayor parte de la producción cinematográfica acaba por incorporarse igualmente al propio discurso televisivo, llegando en poco tiempo a la misma audiencia, mucho más numerosa y general, de la propia televisión, primero en las fórmulas de pago por visión de los canales digitales privados y posteriormente en su emisión como parte de las programaciones de los canales abiertos.

Diversas experiencias estadounidenses, como las de Wells, J.W. (1989:18-34) y Walters, A.S. (1994:92-100), han demostrado que el contenido de las películas puede condicionar, e incluso modificar, la percepción de un grupo de muestra en relación con una determinada realidad.

En cualquier caso el grado de determinismo de los discursos fílmicos, o de cualquier discurso en general, como veremos, va a estar condicionado por la cantidad y la calidad de la información de la que el individuo disponga personalmente en relación con el hecho representado.

LA TIPIFICACIÓN CINEMATOGRÁFICA

Desde el momento en que estamos hablando de narraciones cinematográficas, hay que tener en cuenta la capacidad del medio fílmico para invocar en el espectador la ilusión de semejanza entre representación y referente, la ilusión, si no de realidad, al menos de verosimilitud. Dado que el cine narra mostrando, la representación se convierte en determinante y se añaden nuevos elementos a la caracterización del personaje y, en último término, a la construcción de su retrato fílmico:

Definimos retrato fílmico como el conjunto de valores asignados a un determinado sujeto o colectivo social por una producción cinematográfica, a través de la caracterización de sus personajes. Valores que determinan tanto la importancia y participación de este sujeto o colectivo representado, como su imagen, su estatus y su representatividad dentro de la sociedad en la que vive” (do Nascimento, A.;1995:5)

La tipificación cinematográfica, o lo que es lo mismo, la capacidad que ofrece el relato fílmico, derivada de la facilidad que ofrece la propia naturaleza icónica de su discurso y de su exigencia de economía narrativa, para generar o consolidar arquetipos reconocibles, es la razón primordial por la que este estudio se ha centrado en el cine. Cada película se presenta como un sistema cerrado, completo, que ofrece una determinada opción de representación. Las opciones de representación, suelen ser, a su vez, características del “modo hegemónico de ver” el mundo, o alguna cuestión en particular, por parte de una sociedad en un momento dado. Esto es lo que convierte su estudio en apasionante para quienes desean asomarse a la representación social. Los discursos mediáticos constituyen para nosotros el equivalente al registro estratográfico para los geólogos y la razón principal por la que abundan los estudios sobre la mujer, la infancia, la violencia, la masculinidad, la política, la raza, etc., en relación con los medios de comunicación de masas, porque nos permiten, en función del tipo de discurso, saber cómo la sociedad se ve a sí misma, qué temas le preocupan, qué posiciones son las que dominan y cómo desearía ser, su ideal, en relación con multitud de cuestiones relativas a la esfera sociocultural.

Del mismo modo que la tipificación, en la acepción que de ella ofrecen P.L.Berger y T.Luckman (1995), responde a un criterio de economía perceptiva respecto de la realidad, la tipificación cinematográfica, de existir, responde a un criterio de economía discursiva, lo que en sí mismo no pasa de ser un mecanismo dirigido a conseguir la máxima eficacia perceptiva o comunicativa sin mayor trascendencia. Además, estas tipificaciones son vulnerables, como ya se ha sugerido, a la interacción directa, a la experiencia directa de la realidad, pudiendo ser renegociadas incluso a posteriori:

Yo aprendo al otro por medio de esquemas tipificadores aun en la situación ‘cara a cara’, si bien estos esquemas son más ‘vulnerables’ a su interferencia que otras formas ‘más remotas’ de interacción (Berger, P.L. y Luckman, T.;1995:48).

En este contexto podría identificarse tipificación cinematográfica con el término antes aludido de “retrato fílmico”. ¿Pero qué sucede cuando la tipificación es errónea y dicha negociación no puede llevarse a cabo por diversas circunstancias? Este es precisamente el caso que nos ocupa.

ELECCIÓN DE UN OBJETO PARTICULAR

Todo método se diseña y organiza en función de su objeto de análisis. En el caso que se propone, el objeto es el análisis de la representación fílmica de la cuestión homosexual.

El interés del análisis en relación con esta cuestión, experiencia o realidad –como se prefiera– homosexual es notable por su propia idiosincrasia. Es obvio que si se pretende estudiar una representación que pueda resultar determinante en la construcción de la imagen social de un grupo, es aconsejable escoger una realidad que no sea fácilmente accesible de manera directa por parte de la mayor parte del público destinatario de los discursos fílmicos.

La experiencia homosexual sigue siendo, pese a los avances sociales de los últimos años, una realidad de naturaleza eminentemente privada, carente de marcas externas que permitan su reconocimiento y cuya visibilidad depende, en la inmensa mayoría de los casos, de la propia voluntad del sujeto. Siendo esto así, la homosexualidad, en tanto que realidad fundamentalmente invisible en la esfera ínter subjetiva, se presta a su sustitución, en el imaginario colectivo, por los arquetipos que las distintas maquinarias discursivas puedan elaborar, desde la cultura oral, hasta los mass media.

Debe subrayarse la invisibilidad “ínter subjetiva” ya que se da la paradoja de que, si bien la homosexualidad “colectiva” ha alcanzado altas cotas de presencia mediática, que la han colocado en un lugar destacado de la conciencia social, no ocurre ni mucho menos lo mismo con la visibilidad del sujeto particular en la experiencia cotidiana. Por decirlo de alguna manera, se ha producido una ruptura en la visibilidad homosexual: la homosexualidad colectiva, social, se ha hecho muy visible por la vía, como digo, de su presencia en las portadas de los periódicos o en los sumarios de los informativos, sin embargo la homosexualidad individual, asequible a la relación interpersonal, permanece mayoritariamente oculta e invisible.

La realidad homosexual sigue siendo, en su mayor parte, una realidad marcada como excepcional, bien en su dimensión espectacular como alimento de los *reality shows* televisivos, bien como objeto de la actualidad informativa. Sin embargo, hoy por hoy, dista de ser, a nivel general, una realidad cuya experiencia sea directa, constante y cotidiana.

Esta especificidad, tratándose de un grupo social tan numeroso y heterogéneo, convierte la representación de la homosexualidad en un objeto especialmente atractivo y, por esa misma razón, en la base de la propuesta metodológica elaborada.

PREMISAS DEL MODELO DE ANÁLISIS

El modelo elaborado está inspirado inicialmente en el método de cuantificación de rasgos pero, a diferencia de éste, no divide los rasgos en pares analizables en términos de presente o ausente, sino que, puesto que pretende un análisis exhaustivo, elabora una compleja plantilla de rasgos atendiendo a la naturaleza signífica del personaje.

La naturaleza semiológica del personaje es precisamente lo que confiere carta de naturaleza a esta propuesta. El personaje es, a la vez, signifiante y significado y lo que interesa saber es, por un lado, qué rasgos constituyen el signifiante y hacia qué significados nos orienta su interpretación. Esto, que es evidente en cualquier construcción de personajes, es esencial en la construcción del personaje homosexual, pues cuando un individuo, en la vida “real”, dice de un suje-

to homosexual “no se le nota nada” o “se le ve a la legua”, se está refiriendo al reconocimiento, o no, de los rasgos que, a su juicio y según un modelo hegemónico, constituyen el significante de la homosexualidad. Así pues, lo que pretendemos saber es, precisamente, de qué rasgos se trata, para lo que será necesario decidir dónde hay que mirar, en la construcción del personaje homosexual, a la hora de determinar los rasgos que le hacen reconocible en virtud de su presunta “diferencia”.

Es aquí donde el estudio se separa de la mirada semiótica al uso, pues el análisis de los significados sólo se hará sobre la base del estudio cuantificado de unos rasgos “explícitos” en el discurso con el fin de soslayar, en la medida de lo posible, problemas derivados de la interpretación subjetiva, ideológica o cultural del analista a partir de representaciones no unívocas o invocaciones a cuestiones extradiscursivas, salvo que su veracidad sea contrastable por el investigador. Es evidente que esta restricción recorta el vuelo a la hora de extraer conclusiones “posibles”, sin embargo aporta al estudio una solidez que hará que las conclusiones alcanzadas, sin ser infalibles, sean más difíciles de contestar.

EL MODELO DE ANÁLISIS

Como ya se ha comentado, se ha optado por un modelo mixto en cuyo planteamiento cooperen lo cuantitativo con lo cualitativo. La parte cuantitativa del método se ha centrado en el cómputo de la presencia de aquellos rasgos que, previsiblemente, pudieran ser empleados eficazmente en la representación de la diferencia, o en la construcción de arquetipos u otros esquemas estables de identificación.

La cuantificación se ha aplicado no sólo a los rasgos que presenta el personaje en sí mismo, sino también a los que afectan a otros factores del discurso como son el espacio y el tiempo y que, al menos indirectamente, pueden servir también para transmitir información complementaria sobre el personaje y sobre algunos de sus hábitos: escenarios que frecuenta, momento preferente en el que lo hace, etc.

El análisis cualitativo ha sido aplicado a otros aspectos cuya cuantificación es de dudosa eficacia o, simplemente, imposible de llevar a cabo. En estos casos se ha optado por el análisis directo, desde un plano más valorativo, de cuestiones tales como proyectos, actitudes, rasgos psicosociales, valoración de acciones diferenciales, aspectos relativos a la enunciación, etc.

1. Análisis cuantitativo y cualitativo de los rasgos de caracterización directa del personaje.
2. Análisis cuantitativo y cualitativo de la caracterización indirecta del personaje a través de:
 - A) Análisis del Espacio.
 - B) Análisis del Tiempo.
 - C) Análisis de la Acción Diferencial

Para la aplicación del modelo se sugieren las siguientes fases:

Dado que el objetivo del análisis es conocer la imagen que, desde el cine, se elabora del personaje homosexual masculino, se optó, en primer lugar, por definir qué aspectos podían caracterizarlo diferencialmente.

En una primera aproximación se observó que la fuente más inmediata de rasgos de identificación era la representación de los caracteres físicos, psicológicos y sociológicos del personaje.

Una segunda fuente la constituían los rasgos relativos a acciones y hábitos del personaje: momento del día en el que se localizaba su actividad, acciones que le identificaban como homosexual y el modo en el que esas acciones eran representadas por medio del discurso.

Junto a las anteriores, se encontraba la fuente de cualificación a través de los espacios en los que aparecía representado el personaje homosexual, fuente no por indirecta menos relevante.

Datos generales

En primer lugar, se han recogido los datos generales, entre los que se encuentra el título de la película, el nombre de los personajes y se ha contemplado la inclusión de un campo general de observaciones, destinado a reflejar todas aquellas consideraciones de interés que no puedan ser reflejadas mediante ninguno de los campos que componen la ficha de registro.

Análisis de la caracterización directa del personaje

En la construcción de todo personaje complejo, como diría Forster (1962): esférico, existen rasgos que modelan, tanto directa como indirectamente, al personaje, como apuntan autores como Francisco García García (1991), Isidro Sánchez Moreno (1996) o Pablo del Río Pereda (1991).

Para estos datos cuya cuantificación es, en muchos casos, tan imposible como irrelevante, se ha construido esta segunda herramienta de análisis, en cuya composición lo más complejo ha sido decidir qué rasgos debían considerarse.

Para crear la plantilla de análisis se intentó valorar qué aspectos podían ser susceptibles de modulación en la construcción diferencial de la representación de un homosexual, qué rasgos podían constituirse en definitiva en elementos de construcción de esa representación.

Rasgos relativos a la apariencia del personaje

Edad: como su propio nombre indica, registra la edad aproximada del personaje, entendiendo que la edad es importante no por su propia expresión numérica, sino por las implicaciones que pueda presentar el hecho de que un individuo pertenezca a un grupo de edad o a otro, sobre todo a la hora de analizar aspectos como el establecimiento de relaciones con otros personajes.

Arreglo personal: este campo se ha incluido ante la evidencia de que la representación del arreglo personal es una de las vías más simples de calificación/descalificación a la hora de construir modelos de representación.

Se entiende que se está hablando, no del aspecto circunstancial que pueda presentar el personaje en un momento dado del relato, sino del que presenta de manera general como rasgo constante durante el mismo. En este campo se contemplan las siguientes entradas:

Rasgos relativos al perfil socioeconómico del personaje

El siguiente grupo de rasgos se ha reunido bajo la denominación genérica de Perfil Socioeconómico, y con él se quiere dar cuenta del contexto en el que se desenvuelve el personaje homosexual. Los rasgos que se incluyen son: el nivel cultural, el nivel socioeconómico, el ámbito profesional u ocupacional en general, y el estado civil que presenta el personaje.

Nivel cultural: se ha preferido utilizar una nomenclatura general, en lugar de una más objetiva, a fin de conseguir mayor eficacia en la definición.

Nivel socioeconómico: identifica al grupo social al que pertenece el personaje.

Ocupación: indica la actividad profesional del personaje.

Estado civil: se tratará de saber hasta qué punto la homosexualidad es un comportamiento que se perfila como excluyente o como coexistente junto a otros modos de relación, y las implicaciones que la coexistencia o la exclusión, en caso de producirse, conllevan.

Rasgos relativos a la relación del personaje con su entorno

Los rasgos de relación con el entorno están centrados en los núcleos de relación fundamentales: la familia, el trabajo y los amigos. En unos casos se ha perseguido el conocimiento de las características que definen al propio núcleo y en otros las de la relación entre el núcleo y el personaje.

Representación del núcleo familiar: del núcleo familiar se ha analizado la composición, tomando como referencia la llamada familia tradicional en su composición más elemental, modelo que se compone exclusivamente por los progenitores y su hijos.

Actitud del personaje hacia su núcleo familiar: es un campo que pretende recoger parte de la información relativa al estado de la relación que el personaje mantiene con su familia.

Grado de visibilidad: este campo expresa el grado en el que el homosexual hace visible su condición ante el resto de los personajes que habitan su universo diegético.

Visibilidad inicial / visibilidad final: con el fin de poder establecer la existencia o no de un hipotético proceso de evolución en la visibilidad del personaje a lo largo del desarrollo del relato, se ha analizado la visibilidad atendiendo a su estado al comienzo y al final de la historia en cada caso.

Evolución de la visibilidad: una vez obtenida la información a la que se hacía referencia en el apartado anterior, se analizó también el sentido en el que evolucionaba la visibilidad.

Consecuencias de la evolución: por último, dentro del apartado del análisis de la visibilidad y sus procesos parciales, se ha abordado el estudio de las consecuencias que comporta la evolución, sea cual sea su sentido y su estadio final.

Relaciones entorno/personaje: Se ha dedicado un subcapítulo al análisis de la representación del nivel de aceptación de la homosexualidad del protagonista, tomando como referencia distintos ámbitos que, del más reducido al más amplio, serían: individual, personal homosexual, personal no homosexual, familiar, laboral y social

Caracterización sexual del personaje

Posiblemente uno de los más específicos en el ámbito de esta investigación sea el espacio dedicado al análisis de la representación de la dimensión sexual del personaje, abordado en este caso a través de los siguientes campos:

Origen¹: trata de dar cuenta de las razones por las que, según el discurso cinematográfico, el personaje es, o ha llegado a ser, homosexual. La compleja cuestión del origen de la homosexualidad ha sido analizada, en los diferentes discursos, a partir de dos factores complementarios: emergencia y génesis.

Emergencia: define el momento en el que emerge en el personaje la consciencia de una identidad homosexual, es decir, el momento a partir del cual el personaje se percibe a sí mismo como homosexual.

Génesis: a través de este campo, el segundo dedicado al análisis del origen, lo que se busca es poder dar cuenta de las causas que según el discurso han podido dar lugar a la emergencia de la homosexualidad en el personaje. Se contemplan tres posibilidades:

Integración: considerando probable, a priori, que uno de los motores dramáticos puede ser el conflicto entre el personaje y su orientación sexual, se ha creído necesario dar cuenta de dicha circunstancia. Este campo ofrece información sobre el modo en el que el personaje experimenta su condición sexual.

Realización: es evidente que la condición no tiene por qué ir necesariamente unida a la acción. Por ello se ha decidido incluir un campo mediante el cual se pudiera expresar si la homosexualidad del personaje tiene un correlato en el ámbito de la acción, es decir si la sexualidad del personaje encuentra vías de realización, o si por el contrario, se presenta una sexualidad sin expresión y por tanto reprimida en la acción.

Exclusividad: indica el grado de exclusividad con el que el rasgo de homosexual aparece, entre otros rasgos relativos a conductas sexuales: heterosexualidad o bisexualidad.

Análisis cuantitativo y cualitativo de los rasgos de caracterización indirecta del personaje

Como base para la construcción de esta sección del análisis, se tomaron en cuenta fuentes indirectas de cualificación del personaje, fundamentalmente la cualificación a través del espacio y del tiempo, dentro de los cuales el personaje evoluciona y se desenvuelve. No obstante, el parámetro base para esta parte del análisis lo constituye el espacio, por considerar que revela por sí mismo información acerca de lo que en él se representa, que es fácilmente analizable en sus diferentes representaciones y que suele estar perfectamente delimitado.

Además de lo dicho, dado su carácter contenedor, es posible acceder a otros parámetros de análisis sin abandonar el espacio, lo que confiere al estudio una coherencia, una simplicidad y una unidad mayores que si empleásemos otro tipo de unidades más complejas como, por ejemplo, las más específicamente cinematográficas: secuencia y plano.

En esta primera fase de análisis interesaba medir la presencia de los personajes en los distintos escenarios, qué características presentaban esos espacios, si se producían en ellos acciones de carácter diferencial (cuáles, cuántas y cómo eran mostradas) además del momento del día al que correspondía la representación.

A continuación se explicarán, uno a uno, los diferentes ítems que han configurado definitivamente esta sección del análisis, dando cuenta de variables de carácter espacial y temporal, incluyendo un registro relativo a las acciones que hemos dado en llamar, por razones que serán explicadas más adelante, diferenciales.

Análisis del espacio

A la hora de abordar el espacio, se consideró, sobre todo, su enorme potencial para transferir su caracterización a los personajes que lo pueblan, de modo que cabría la posibilidad de buscar una correlación entre los rasgos que afectan al espacio y los que afectan al personaje, llevando al plano de lo concreto la afirmación de S. Chatman: "Una función del escenario normal y quizás principal es la de contribuir al tono de la narración" (1990; 151), pudiendo considerarse que la caracterización del espacio interviene, simultáneamente, en la propia construcción del personaje.

En la medida en la que el espacio es, junto con la indumentaria y el aspecto en general, uno de los elementos más afectados por los procesos de codificación cultural², permite, con sólo cambiar de escenario, introducir nuevas significaciones sobre el personaje, sin necesidad de recurrir a diálogos o a complejas perífrasis discursivas.

Tomando como base la influencia de esa codificación nos encontramos, por ejemplo, con que existen espacios para la soledad, espacios para el encuentro, para la despedida... Existen también espacios para la miseria y espacios para la abundancia, espacios para el terror o para la serenidad, espacios para la virtud y para el pecado, para el placer, para la perversión, para el dolor, para el ocio o para el trabajo, espacios para la seguridad y espacios para la amenaza... En definitiva: una buena parte de nuestra realidad espacial está codificada, y estos códigos son transferidos al relato sirviendo a un principio que pone en conexión economía y eficacia narrativas.

En otros casos, sobre todo en aquéllos en los que la carga es especialmente fuerte, no es lo primordial la caracterización de un espacio, sino que basta con la presencia de ese espacio, en la topografía por la que se mueve el personaje, para que se manifieste un rasgo. Es el caso de los prostíbulos (moral relajada), los cuarteles (disciplina), las cárceles (delincuencia), los grandes despachos (poder)... En cualquiera de estos casos la fuerza de la codificación cultural prima en un primer momento sobre la caracterización coyuntural que presente el propio espacio, aunque ésta termine por actuar de forma más o menos inmediata en función de lo que se aproxime o se aleje de la convención representativa.

En relación con los escenarios que habita el personaje homosexual interesan fundamentalmente tres aspectos:

1. Saber qué espacios habita mayoritariamente y qué rasgos son los que más se repiten en la caracterización espacial, tomando en cuenta cada uno de los personajes.
2. Saber si frecuenta espacios diferencialmente homosexuales y, en caso afirmativo, cómo están caracterizados esos espacios.
3. Saber cuáles son, y que características presentan, los espacios en los que se producen acciones diferenciales.

A la hora de estudiar los rasgos espaciales se han tenido en cuenta los siguientes aspectos:

Escenario: nombre que identifica al escenario que se toma como base para el registro en cada momento.

Calificación: bajo esta denominación se agrupan cuatro campos mediante los que se ha pretendido dar cuenta de aspectos importantes en la construcción del espacio. Se analizan en este punto rasgos espaciales empleando los siguientes grupos de descriptores:

- Público / privado / indefinido.
- Interior / exterior.
- Urbano / rural / natural / indeterminado.
- Diferencial / genérico.

Análisis del tiempo

El análisis de factores temporales se ciñe en exclusiva al tiempo de lectura, como valor objetivo cuantificable, y a la determinación del momento del día en el que el personaje aparece representado.

Duración: indica la cuantificación objetiva, expresada en segundos, de la representación de un determinado espacio. Como ya se ha dicho, el valor será cero cuando se trate de espacios no representados pero actualizados mediante algún otro medio, como la referencia verbal, en el discurso.

Con este dato se podrá conocer la cantidad de tiempo asignada a la representación de un escenario, a la aplicación de un rasgo de cualificación, etc., constituyendo una importante referencia en la cuantificación de datos de este análisis.

El segundo factor de carácter temporal analizado ha sido el momento del día. Dado que, en realidad, se trataba de saber si el personaje era representado como noctámbulo o no, se optó por eliminar el descriptor "tarde", con lo que, según este campo, el momento podía ser día o noche. Se incluyó además el descriptor inidentificable para poder dar cuenta de los casos en los que no era posible determinar el momento ni por la representación directa, ni por inferencia sobre el resto del discurso, ni por el contexto definido a partir de las secuencias adyacentes.

Análisis de la acción diferencial

Se incorporó el análisis de la acción, pero sólo de las acciones diferenciales, entendidas éstas como las que realiza el personaje homosexual y que, de algún modo, le diferencian como tal del resto de los personajes.

Pareció interesante analizar también qué acciones socialmente rechazadas podían realizar los personajes homosexuales, por entender que ésta podía ser una importante fuente de cualificación.

En el diseño del registro de las acciones diferenciales se incluyeron los siguientes ítems:

Acción diferencial: como ya se ha dicho, se entiende por acción diferencial aquella que realiza el personaje homosexual identificándole como tal y que le diferencia, por tanto, de los personajes no homosexuales. Mediante este campo se indica la existencia de la acción, en un cuadro de selección, procediendo seguidamente a su identificación.

Una vez localizada e identificada la acción diferencial, se ha contemplado la descripción del tratamiento que realiza el discurso en cuanto a su representación, por considerar que puede resultar interesante observar, tanto el modo en el que ésta se lleva a cabo, como la hipotética evolución en el tratamiento cinematográfico de esas acciones.

Asociación a acciones o conductas valoradas socialmente como positivas: Se han localizado los comportamientos o acciones que son llevados a cabo por el personaje homosexual, de los que es posible extraer una valoración positiva.

Asociación a acciones o conductas valoradas socialmente como negativas: exactamente igual que en el epígrafe anterior, aunque en sentido contrario, en el campo OCSR se han indicado los casos en los que la homosexualidad aparecía asociada a otros comportamientos (prostitución, pederastia, promiscuidad, consumo/tráfico de drogas, asesinato, suicidio, enfermedad...) Rechazados generalmente por la sociedad, entendida en su sentido más amplio. Este campo responde a la necesidad, planteada a partir de la formulación de una de las hipótesis, de encontrar los mecanismos mediante los que la homosexualidad puede ser caracterizada negativamente, de entre los que la asociación a otras acciones puede resultar uno de los más eficaces. Son precisos, en este caso también, tanto la localización del comportamiento como su descripción.

Bibliografía

- BAL, Mieke. (1990). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Cátedra. Madrid.
- BABUSCIO, Jack (1986). "Lo 'camp' y la sensibilidad homosexual" en DYER, Richard. *Cine y homosexualidad*. Laertes. Barcelona.
- BARCIN, Laurence. ((1986). *Análisis de contenido*. Akal Universitaria. Madrid.
- BARTHES, Roland. (1977). *Poétique du récit*. Éditions du Seuil. Paris.
- BECKER, Raymond de. (1986). "Notas sobre el cine homófilo". En DYER, R. (Ed.) *Cine y homosexualidad*. Laertes. Barcelona.
- BERGER, P.L. y LUCKMANN, T. (1995) *La construcción social de la realidad*. Amorrortu Editores. Buenos Aires.
- BOSWELL, John (1986). "Hacia un enfoque amplio. Revoluciones universales y categorías relativas a la sexualidad *Homosexualidad literaria y política*. Alianza Editorial. Madrid.
- CHARTIER, Roger. (1995). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Gedisa. Barcelona.
- CHATMAN, Seymour. (1990) *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus. Madrid.
- DAVIDSON, Craig J. (1991). "Can we end media bias against gays?". En *USA Today*. Vol. 230, noviembre, pp.72-76
- DUNCAN, David, F. (1988). "Effects on homophobia of viewing a gay-themed film". En *Psychological Reports*. Agosto. Vol 63, Nº1, p. 46.
- DYER, Richard. (1983). "Seen to be believed: some problems in the representation of gay people as typical" en *Studies in visual communications*. Vol.9. Nº 2, pp.2-19.
- DYER, Richard et Al. (1986). "Estereotipos". En *Cine y homosexualidad*. Laertes. Barcelona.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (1993). *Narrativa audiovisual*. Cátedra. Madrid.
- GAUDREAU, André y JOST, François. (1995). *El relato cinematográfico*. Paidós Comunicación. Barcelona.
- GAUTHIER, Guy. (1986). *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Cátedra. Madrid.
- GUIDDENS, Anthony. (1995). *La constitución de la sociedad*. Amorrortu Editores. Buenos Aires.
- GUBERN, Román (1986). "Cinema i homosexualitat" en *Lambda*. Nº 100, Año III. (Abril). pp. 20-21.

- GUBERN, Román. (1989). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Akal. Madrid.
- HAMON Philippe. (1977). "Pour un un statut sémiologique du personnage". En VV.AA. *Poétique du récit*. Éditions du Seuil. París.
- HARO IBARS, Eduardo (1979) "La homosexualidad como problema socio-político en el cine español del postfranquismo" en *Tiempo de Historia*, Nº 52 (marzo), pp. 88-91.
- KINSEY, Alfred; WARDELL POMEROY y CLIDE, E, Martin (1949). *Conducta sexual del varón*. Interamericana. México.
- KRIPPENDORF, Klaus. (1990). *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*. Paidós Comunicación. Barcelona.
- MIELI, Mario (1979). *Elementos de crítica homosexual*. Editorial Anagrama. Barcelona.
- MURRAY, Raymond. (1995). *Images in the dark. An encyclopedia of gay and lesbian film and video*. TLA Publications. Filadelfia.
- NELSON, J. (1985). "Homosexuality in Hollywood films. A contemporary paradots". En *Critical Studies in Mass Communication*. Vol.2, Nº1, pp.54-66.
- PEARSON, Judy C., TURNER, Lynn H. y TODD-MANCILLAS, W. (1993). *Comunicación y género*. Paidós Comunicación. Barcelona.
- PROPP, Vladimir. (1981). *Morfología del cuento*. Editorial Fundamentos. Madrid.
- RUPPERT, Jeanne. (1989). "Introduction: Gender and representation" En RUPPERT, J. *Gender: Literary and cinematic representation*. University Press of Florida. Gainesville.
- RUSSO, Vito (1987). *The celluloid closet. Homosexuality in the movies*. Harper & Row Publishers. Nueva York.
- SALVAT, Ricard. (1985). "Personaje y tipo social". En GARCÍA LORENZO, Luciano (Coord.) *El personaje dramático. Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español*. Taurus Ediciones. Madrid.
- SMITH, Paul J. (1992). *Laws of desire. questions of homosexuality in Spanish writing and film. 1969-1990*. Oxford University Press. Oxford.
- STANISLAVSKY, C. (1985). *La construcción del personaje*. Alianza Editorial. Madrid.
- WALTERS, Andrew W. (1994). "Using visual media to reduce homophobia: a classroom demostrations". En *Journal of Sex Education & Therapy*. Vol.20, Nº2, pp. 92-100.
- WEBSTER, Donald. (1963). *Homosexuality: a cross cultural approach*. Julian Press. Nueva York.
- WELLS, Joel W. (1989). "Teaching about gay and lesbian sexual and affectional orientation using explicit films to reduce homophobia". En *Journal of humanistica Education and Development*. Septiembre. Vol. 28, Nº 1, pp.18-34.

Notas

- ¹ Al hablar de origen no se pretende entrar en el debate abierto entre quienes defienden un origen biológico, concretamente de carácter genético, de la homosexualidad y a los que se decantan por definir su origen como fruto de un proceso de aprendizaje (Enguix, B. 1996: 194). La intención es sencillamente la de conocer en qué momento, según el discurso cinematográfico, se manifiesta el rasgo homosexual en el personaje y si ofrece razones que intenten explicar dicha aparición
- ² En este contexto el término codificación cultural se pone en conexión con el de tipificación de Berger, P.L. y Luckman T. (1995; 49) "*La realidad de la vida cotidiana contiene esquemas tipificadores en cuyos términos los otros son aprehendidos y "tratados" en encuentros cara a cara*".

La configuración del espacio en *El eclipse* (Antonioni, 1962)

Manuel Canga
Universidad de Valladolid



La configuración del espacio está determinada en el cine por la posición de la cámara y los bordes del encuadre, que delimitan el campo visual de la imagen. Pero, además, también está determinada por la distancia focal del objetivo empleado, la escala del plano, la iluminación, el decorado, los movimientos de los personajes y los motivos iconográficos, que se van conjugando mediante la operación del montaje para dar forma precisa a la puesta en escena.

En el caso de una película como *El eclipse* (*L'éclisse*), dirigida por Michelangelo Antonioni en 1962, nos encontramos ante una puesta en escena muy elaborada, que se caracteriza por su elegancia y su rigor, por su capacidad para hacer sensible y transmitir ciertos estados de ánimo, ciertas tensiones emocionales que movilizan la experiencia estética del sujeto. En este sentido, conviene señalar desde el principio que la Teoría del Texto nos ofrece un método operativo de análisis que se apoya en el manejo de tres registros categoriales inspirados, parcialmente, en el discurso lacaniano. Tres registros que permiten dar cuenta de esa experiencia de subjetividad que el artista nos invita a compartir: lo semiótico, lo imaginario y lo real (González Requena, 1996).

Para llevar a cabo el análisis de un texto cinematográfico es necesario, en primer lugar, leer detenidamente la imagen, deletrear y describir aquello que estamos viendo sobre la pantalla. El análisis descriptivo responde a la necesidad de reducir la pregnancia imaginaria del «sentido tutor», que trata de «imponer una evidencia allí donde late una interrogación». Responde, por tanto, a la necesidad de expulsar al yo de la superficie del texto para evitar que perturbe el trabajo del análisis con sus prejuicios y sus ideas preconcebidas. Unos prejuicios provocados muchas veces por las declaraciones del autor y las opiniones de la crítica, que tienden a empañar nuestra rela-

ción con el texto. Porque el autor no es más que una pantalla, una instancia imaginaria que nos impide ver claro y nos hace olvidar que el texto es un espacio de escritura que rebasa las pretensiones del yo y que siempre habla más de la cuenta.

Así pues, para que podamos hacernos una idea cabal de esa experiencia que el artista nos invita a compartir, una experiencia particular y contingente, es preciso analizar la gestión del punto de vista y la articulación narrativa de las imágenes, es preciso analizar la configuración visual de cada escena y tomar buena nota de los elementos secundarios o accesorios que aparecen sobre la pantalla, porque en muchas ocasiones pueden ayudarnos a alumbrar zonas oscuras y despejar algunos interrogantes. De igual modo, el analista debe estudiar los elementos de puntuación que articulan el discurso narrativo: la yuxtaposición, la coordinación y las relaciones de subordinación, las repeticiones y las omisiones, las condensaciones y los desplazamientos.

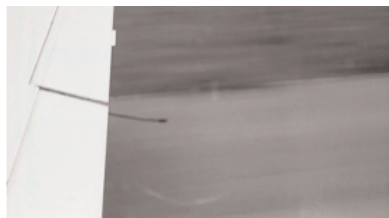
¿Qué podríamos decir, entonces, a propósito del espacio y la puesta en escena de una película como *El eclipse*? Podríamos decir, en primer lugar, y de manera simplificada, que se trata de una película muy sobria cuya puesta en escena está construida básicamente sobre los elementos morfológicos primarios y las formas puras. De hecho, las primeras imágenes del film, las imágenes del genérico, nos muestran un fondo negro sobre el que van apareciendo unos rótulos diseñados con letras geométricas de color blanco que contrastan radicalmente con el fondo y se extienden sobre el eje central de la imagen.

En el arranque de la película nos encontramos, pues, ante una superficie plana y sin textura, de dos dimensiones, que cuenta además con la presencia de una línea recta que atraviesa el encuadre de arriba abajo para subrayar el eje vertical de la composición. Como decía Rudolph Arnheim (1999), la línea puede funcionar como la representación más simple y esquemática de la figura, porque se opone al fondo y genera una cierta sensación de relieve. Nos encontramos así ante una composición que sigue las coordenadas del sistema cartesiano y que plantea un juego muy dinámico de tensiones entre las líneas verticales y las horizontales; un juego de tensiones que volverá a repetirse en otros planos y que tal vez podría interpretarse en términos metafóricos. Los seres humanos, señalaba Greimas (1973), no tienen más remedio que acostumbrarse a vivir bajo la amenaza permanente de la metáfora, porque las lenguas naturales que todos hablamos, las lenguas que utilizamos para describir y analizar, nunca son puramente denotativas, siempre llevan un suplemento de significación. Y lo mismo sucede con las obras de arte, que son producciones saturadas de significación.



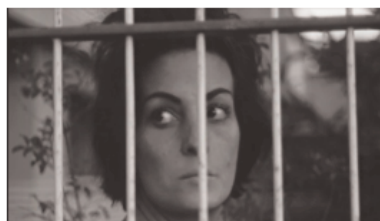
Desde el punto de vista plástico nos encontramos ante una combinación de formas básicas que remiten a las obras de vanguardia y a pintores como Malevich o Mondrian, que trabajaron con los valores primordiales de la pintura y trataron de reducir el componente semántico de la representación al cero. Pero también podríamos emparentar las imágenes de esta película con algu-

nas pinturas cinéticas de Vasarely o Bridget Riley, que jugaban por aquella misma época con los efectos ópticos producidos por la repetición seriada de líneas sobre un espacio bidimensional. Antonioni es un autor analítico y reflexivo, que interroga el proceso y los límites de la representación, y que siempre ha tratado de conjugar las imágenes fijas con las imágenes en movimiento, el cine y la fotografía. De hecho, en alguna de las secuencias que componen *El eclipse* hallamos algunos planos que poseen una autonomía óptica considerable y que funcionan como verdaderos cuadros, como cuadros abstractos donde vuelve a aparecer esa tensión entre las líneas verticales y las líneas horizontales, las zonas oscuras y las zonas claras, y que, en algunos casos, llegan a anticipar incluso la pintura de Gerhard Richter.



La línea es un punto en movimiento que tiene la capacidad de crear vectores de dirección y organizar el espacio, segmentando, distribuyendo, separando zonas y estableciendo jerarquías en la composición. Funciona, por tanto, como la manifestación plástica del significante, como un corte que permite establecer diferencias y que abre el campo del sentido —entendido aquí, desde un enfoque puramente perceptivo, como un eje de orientación espacial, como una dirección.

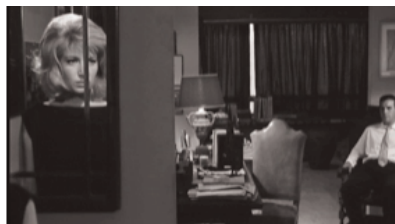
La ciudad, que ocupa un lugar dominante en la película, se nos presenta así como un espacio racionalizado, repleto de construcciones lineales que tratan de imponer su orden a la naturaleza, que tratan de reducir al mínimo el caos de lo real, a fin de domesticarlo y hacerlo un poco más habitable. La presencia de los andamios y las casas en construcción —un estilema que caracteriza también al cine de Fellini— podría ser interpretada como una metáfora del proceso constructivo, aunque también podría decirse que la cámara ha subrayado la presencia de esos motivos para indicar que la estructura está vacía, que todo está a medias, que todo está por hacerse. Sería un modo de expresar visualmente que el conjunto no podrá completarse nunca y que siempre quedará un resto inasimilable por la estructura.



Comprobamos así que la línea interviene como un elemento polivalente que dispara la significación y abre el juego de las interpretaciones. En varias secuencias nos encontramos, por ejemplo, ante una sucesión de líneas verticales que transmiten una cierta sensación de agobio y

opresión, y que nos hacen sospechar que los personajes se hallan como encerrados en una jaula o una cárcel, lo cual contrasta, por otro lado, con la sensación provocada por los numerosos planos generales del cielo abierto, las arboledas y las vistas urbanas, fotografiadas casi siempre con objetivos de distancia focal corta que dan mucha nitidez a la imagen y favorecen la profundidad de campo.

La primera secuencia del film se desarrolla en el interior de una casa que cuenta con todas las comodidades de una vivienda moderna. La cámara ha ido recorriendo el espacio de la casa para hacer visibles, sin embargo, los ejes verticales de la estructura arquitectónica y los diferentes elementos del decorado (cortinas, ventanas, puertas), que dan al ambiente una cierta sensación de rigidez y frialdad; la misma frialdad que existe entre los protagonistas de la secuencia: Riccardo (Francisco Rabal) y Vittoria (Monica Vitti), una pareja de novios que está a punto de romper su relación.



El cineasta ha resuelto con mucha eficacia esta situación de ruptura, llevando a sus personajes de un lado a otro para transmitir ese estado de tensión, de duda, de incertidumbre, de aislamiento y soledad, con silencios prolongados y «tiempos muertos», que diría Gilles Deleuze (1996). Entonces, en un momento determinado de la secuencia, vemos a Vittoria colocándose frente a un espejo que le devuelve una imagen partida de sí misma, una imagen cortada en dos por la línea vertical que decora el marco del espejo. Se trata de una imagen elocuente que, además de jugar con la idea del cuadro dentro del cuadro, podría funcionar como una metáfora de la ruptura, como una metáfora de la pérdida de la imagen narcisista, de la pérdida de la *Gestalt*—ese estado de plenitud, esa sensación de totalidad que proporciona siempre el amor correspondido y nos invita a verlo todo de color rosa.

La protagonista se desplaza entonces hacia la ventana del salón para descorrer las cortinas y mirar hacia fuera. Mediante un plano semi-subjetivo podemos contemplar así la imagen del paisaje que se extiende al otro lado de la ventana y que está dominado enteramente por un edificio gigantesco con forma de hongo. Volvemos a encontrarnos, de nuevo, ante un motivo arquitectónico que ocupa la zona central y subraya el eje vertical de la composición. De manera que el primer paisaje que aparece en *El eclipse*, el primer exterior de la película, está presidido por un motivo que reclama la atención de la figura femenina y que encierra una significación oculta. Como apuntaba Jacques Lacan en su seminario sobre *Las formaciones del inconsciente*, el mecanismo creador de la metáfora reside en la «relación de sustitución», que hace posible, a su vez, el «engendramiento del sentido». No en vano, cuando ella se decide a abandonar la casa de Riccardo, ya de madrugada, echará a caminar hacia el edificio siguiendo la dirección de las rayas blancas pintadas sobre el pavimento, que funcionan como las líneas de profundidad de una construcción en perspectiva.

Constatamos de este modo que la inscripción visual de la profundidad, la tercera dimensión, está asociada a la presencia de ese enorme monolito que podría funcionar como una marca imponente del deseo, como una metáfora hiperbólica que se apoya en el juego de las analogías formales. Por lo demás, la propia configuración de la escena y los movimientos de los personajes nos indican que ese objeto —el significante oculto— está ahí para marcar el sentido de la travesía erótica de Vittoria, que desvela su deseo al abrir las cortinas de la ventana. Desde el punto de vista de la configuración espacial, se plantea así una oposición entre el espacio interior, vinculado a una relación que ya no da más de sí, que está condenada al fracaso, y el espacio exterior, vinculado a la presencia de un nuevo horizonte.



El análisis de varias secuencias nos confirma que las líneas rectas desempeñan un papel decisivo en la configuración visual del espacio y que, además, también parecen jugar un papel importante en la relación de la protagonista con su deseo. En la parte final de la secuencia que transcurre en la casa de una vecina, por ejemplo, vemos a Vittoria avanzando por las calles desiertas hasta que descubre por azar algo que la deja impresionada y la obliga a despertar de su letargo. Se trata de una especie de astas o mástiles de gran tamaño que están balanceándose en medio de la oscuridad y que vuelven a subrayar el valor expresivo de las líneas, unas líneas que están ligadas de manera implícita a la figura masculina y a los valores de la firmeza y la rectitud.

Sin embargo, comprobamos por otro lado que ese proceso de apertura o despertar del deseo no va a tener lugar de manera efectiva hasta la secuencia posterior, en la que veremos a nuestra protagonista disfrutando de un vuelo particular en avioneta. Y es que, como bien nos ha enseñado el psicoanálisis, el deseo de volar podría ser interpretado en determinadas circunstancias como un deseo inconsciente de mantener relaciones sexuales (Freud, 1972). De hecho, la propia intervención de Vittoria en la cabina de la avioneta indica con total claridad que está en juego su deseo y nos confirma que el discurso verbal está dividido en un discurso latente y un discurso manifiesto. La frase que pronuncia en un momento decisivo de la secuencia —*¡Vamos!, dice, ¡Atravesemos esa nube!*— es una frase imperativa, una frase que invita a pasar a la acción y que, al mismo tiempo, nos descubre el funcionamiento simbólico de las nubes.

Todo apunta a suponer, por tanto, que, hasta ese momento, nuestra protagonista tenía la cabeza repleta de nubes, nubes blancas y esponjosas que funcionaban como una pantalla de confusión que frenaba su acceso al goce. Por eso, después de aterrizar y quedarse de nuevo perpleja ante el espectáculo de esos aviones supersónicos que van dejando su estela por el cielo, Vittoria acude a la cantina del aeródromo para tentar la suerte, para insinuarse y dejarse ver por los hombres que encuentra a su paso. Toda la secuencia gira alrededor de cuatro elementos: la mujer y la nube, el hombre y el avión.



Desde el punto de vista narrativo, la película nos cuenta una historia muy sencilla: la historia de una mujer que sale de una relación amorosa y se dispone a buscar un nuevo amor que sea capaz de colmarla plenamente. En este sentido, resulta llamativo que haya ido a buscarlo, como por azar, al edificio de la Bolsa, que es un lugar de intercambio donde todo se compra y todo se vende, donde todo se hipoteca, donde es posible arruinarse o ganar sumas colosales; un lugar dominado por las combinaciones del significante, por los números y las cifras. Y es ahí, precisamente, en ese contexto de intercambio económico, donde Vittoria encuentra por vez primera a Piero, un donjuán interpretado por Alain Delon que disfruta conquistando mujeres fáciles y conduciendo automóviles de lujo.

La configuración de la puesta en escena parece expresar, no obstante, que esta nueva relación también está condenada al fracaso, y por eso encontramos algunos planos insólitos que traducen visualmente la distancia que separa a Vittoria de ese hombre que está a punto de convertirse en su amante; unos planos que vuelven a estar protagonizados por unas líneas verticales que dividen el campo visual en dos partes bien diferenciadas.



En la secuencia que transcurre en el edificio de la Bolsa tenemos un plano americano que nos muestra a los dos protagonistas separados por una columna gigantesca cuya posición, a muy corta distancia de la cámara, sugiere la presencia de un vacío, un vacío localizado entre ambos y situado en el centro mismo del encuadre. Posteriormente, cuando Piero y Vittoria estén a punto de consumir su relación, volveremos a encontrar un plano medio de la pareja que también está dividido verticalmente por un tablón de madera que se alza como una barrera infranqueable cortando el plano en dos mitades simétricas. La posición de cámara y la planificación han hecho posible que algunos motivos neutros asuman de pronto un valor significativo, distribuyendo el espacio y articulando la relación de contacto, la conjunción y la disyunción.

A partir de ese primer encuentro en la Bolsa tendrá lugar un juego de seducción entre Piero y Vittoria que va a estar acompañado por un amplio repertorio de motivos metafóricos, entre los cuales cabe destacar el chorro de la manguera de un parque público, los cipreses y una pluma estilográfica que lleva inscrito el dibujo de una figura desnuda. El cineasta se ha recreado en la

descripción de los preliminares y el juego de seducción, haciendo especial hincapié en la tensión de ese momento tan jugoso que podría desembocar en un acto. Nuestros protagonistas coquetean, se rozan, se desafían, se provocan y se lanzan miradas furtivas, hasta que, por fin, tras muchos devaneos y alguna cita fallida, terminan abrazados en la cama. Sin embargo, también advertimos que el cineasta ha filmado la escena con mucho cuidado para invitarnos a contemplar un acto en claroscuro, demasiado frío y distante, que no transmite mucha pasión, a pesar de la hermosura y la sensualidad de Monica Vitti.



En este sentido, podría decirse que *El eclipse* nos ofrece una doble manifestación del punto de ignición, ese punto que localiza la presencia de lo real y que señala directamente al sexo y la muerte. El sexo, la experiencia del goce, está en el centro mismo de la aventura errática de nuestra protagonista, es aquello que la pone en movimiento, mientras que la muerte hace acto de presencia en dos momentos diferentes de la película: primero, con ocasión del fallecimiento de un corredor de Bolsa y, segundo, con la muerte del borracho que se había llevado el descapotable de Piero mientras éste cortejaba a Vittoria a los pies de su balcón, en una escena que evocaba las relaciones verticales del amor cortés. De manera que toda la parte de la película que va desde el primer encuentro hasta la consumación del acto contiene una doble referencia a la muerte que marca profundamente el sentido de la relación amorosa.



La película alcanza su mayor intensidad dramática, su mayor tensión emotiva, al hacernos comprender que esta pareja tiene los días contados. La película llega a su punto de máxima densidad al poner en escena la soledad radical del sujeto, la soledad impenetrable, la ausencia, el vacío y la distancia que se inscriben literalmente en el rostro de la actriz y en el último abrazo de la pareja, justo al lado de la puerta que da acceso a la calle. La expresión de Monica Vitti habla por sí misma y nos indica que su mirada ya no puede fijarse en objeto alguno, que nada puede estimular su deseo imaginario. Es una mirada volcada hacia dentro, hacia el interior, una mirada que ya no puede ver nada y que parece estar palpando la textura rugosa del tiempo, ese tiempo que ni vuelve ni tropieza, que no se puede dominar y que anda siempre a la fuga.

Como decía Ortega, el amor es el ensayo de unir nuestra soledad —la autenticidad de nuestra vida— a la soledad del otro, el intento de fundir dos soledades en una soledad de dos. Pero sucede que Antonioni es el cineasta del amor imposible y las relaciones fallidas, malogradas, que dejan siempre como un poso de amargura. Antonioni es un maestro que sabe expresar los estados de ánimo más diversos sin tener que ensuciar la imagen con palabras redundantes.

La parte final de la película nos sorprende, sin embargo, con una extraña deriva que da una nueva dimensión a la experiencia del texto y nos descubre la presencia del sujeto de la enunciación. Tras despedirse de su amante, vemos a Vittoria salir del edificio y vagar sin dirección por las calles de la ciudad para detenerse ante una valla metálica que vuelve a sugerir la falta de libertad, la sensación de ahogo, la angustia, la opresión. Un contrapicado nos muestra luego la cabeza recortada de la actriz sobre una tupida red de hojas y ramas fotografiadas en contraluz, hasta que, de pronto, tras haberse vuelto hacia la cámara, sale de cuadro por el lateral izquierdo para dejarnos colgados de la imagen de su vacío. Los árboles ocupan entonces la superficie entera del campo visual para imponerse como un paisaje sin figura, como un paisaje vaciado que vuelve a cuestionar la tercera dimensión de la imagen.



La configuración un tanto forzada de este plano nos devuelve así el punto de vista del sujeto de la enunciación, el verdadero autor, que está observando el rostro de la figura desde contracampo, en una posición inferior, como si la cámara estuviera mostrándonos el punto de vista de un niño. Lo que late por debajo de la historia, por debajo de la anécdota narrativa, no es otra cosa que la historia de amor de la cámara con la modelo, la historia de amor del cineasta con esa actriz que ha ocupado el lugar del objeto primordial. Desde este ángulo, podría decirse que estamos ante una representación fantasmática de la Figura Primordial que pone en juego la «experiencia nuclear de la visión», cuyos términos principales son la presencia y la ausencia, la aparición y la desaparición (González Requena, 1995). Y es que, desde que rodara en 1950 su primer largometraje, *Crónica de un amor*, la obra de Antonioni ha girado siempre alrededor de la figura femenina, que interviene muchas veces como un objeto perdido, como un objeto que designa y enmascara al mismo tiempo la presencia inquietante de lo real. La pasión escópica que determina su trabajo es, en el fondo, una pasión erógena.

La desaparición de la protagonista provoca entonces como una suerte de fractura, como una suerte de descomposición narrativa que va a desembocar en una sucesión de fragmentos enigmáticos desligados por completo de la historia. Fragmentos que reproducen la imagen de las calles al atardecer, a la hora del crepúsculo, los edificios, la gente que pasa, que se desplaza de un lado a otro, esperando, avanzando, caminando sin rumbo fijo. La cámara va recorriendo las calles de la ciudad para ver si puede reencontrar a esa figura fascinante que llenaba el campo visual, volviendo a los mismos sitios por donde ella había pasado, pero, en su lugar, no encuen-

tra más que el vacío, agujeros y fisuras. De este modo, observamos que las últimas imágenes ponen en tela de juicio el concepto de la configuración, porque el espacio ha dejado de ser antropomórfico, ya no está con-figurado. Es un espacio sin figura, un espacio des-figurado, que se ha vuelto irreconocible, inquietante y angustioso.



No se puede negar, sin embargo, que el cineasta ha sido capaz de transmitir la belleza inefable de lo real, una belleza densa y oscura que se manifiesta en ese límite, en esa zona ambigua donde comienza a perfilarse Otra cosa que amenaza con desgarrar el espacio de la representación. Así sucede, por ejemplo, con el plano detalle de las aceras mojadas, que nos permite apreciar la textura de la materia y su contraste con el agua que se pierde por la alcantarilla; o con el plano de los árboles que se mecen al viento, esos árboles frondosos, esas masas vegetales que se imponen como un cuerpo natural, como el cuerpo sonoro de la naturaleza, un cuerpo que vibra. El arte de Antonioni, señalaba Roland Barthes (2001) con su habitual agudeza, se caracteriza por dejar abierta e indecisa la vía del sentido, por buscar la «vibración del objeto», la «incertidumbre».

De repente, para terminar con esa sucesión de imágenes que rematan la película, aparece por corte directo el plano de una farola situada en el centro del encuadre, y cuya presencia ha sido reforzada por el impacto sonoro producido por las teclas de un piano. El último plano de la película nos obliga, por tanto, a contemplar un foco de luz blanca que ha sido filmado a muy corta distancia y que amenaza con abrasar la superficie de la retina. Pero, entonces, para acabar con esta agresión perceptiva —una agresión doble, que atenta al mismo tiempo contra el sentido de la vista y el sentido del oído—, emerge del fondo la palabra «Fine», que da paso de inmediato al fundido que cierra la película. Un fundido a negro que podría ser interpretado como una invitación a cerrar los ojos y como un apagón o un eclipse del sujeto.



Bibliografía

ARNHEIM, R. (1999): *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza.

BARTHES, R. (2001): «Querido Antonioni...», *La Torre Eiffel*, Barcelona, Paidós.

DELEUZE, G. (1996): *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós.

FONT, D. (2003): *Michelangelo Antonioni*, Madrid, Cátedra.

FREUD, S. (1972): *La interpretación de los sueños, Obras Completas*, II, Madrid, Biblioteca Nueva.

GONZÁLEZ REQUENA, J. (1996): «El texto: tres registros y una dimensión», *Trama y Fondo*, nº 1.

—— (1995) «El paisaje: entre la figura y el fondo», *Eutopías*, 91.

GREIMAS, A. J. (1973): *El torno al sentido*, Madrid, Fragua.

Moda y modos en la representación audiovisual

Rafael Gómez Alonso
Universidad Rey Juan Carlos

Los modos de representación audiovisual vienen impuestos por un determinado uso del lenguaje de los medios audiovisuales, es decir, por la forma de entender o utilizar la narrativa, las tecnologías aplicadas, sus formatos y soportes, la puesta en escena y formas de expresión y por la constitución de una serie de estereotipos, así como por la interrelación con determinados fenómenos sociológicos y estéticos, a la vez que por su continuidad y dimensión histórica (variables sincrónicas y diacrónicas). En el caso del cine, teóricos como Noël Burch han encuadrado la forma de entender estos registros de representación filmica en función de los dominios del lenguaje cinematográfico y su evolución partiendo de un Modo de Representación Primitivo (MRP), propio de los comienzos del cinematógrafo, a un Modo de Representación Institucional (MRI) en donde queda institucionalizado el lenguaje audiovisual como forma de articular los relatos y como paradigma del cine clásico. Junto a estos modelos se han propuesto nuevas alternativas para designar la articulación de los discursos vanguardistas, apostándose por un nuevo Modo de Representación Posmoderno o Transdiscursivo, o incluso se comienza a hablar de Modos de Representación Hipermedia, en el sentido de la aplicación del cine a las nuevas formas de entender la narrativa que ofrecen los soportes multimedia. Partiendo de esta base, las cuestiones que permiten entender los modos de representación en los medios audiovisuales, como en el caso del cinematográfico, son variadas. Si se escoge el estudio de la puesta en escena es necesario analizar la imagen desde los presupuestos de sus dimensiones icónicas, iconográficas e iconológicas para poder interpretar su contenido. Las metodologías de aplicación pueden y deben ser tratadas de una manera multidisciplinar y pluridisciplinar, en donde formarán parte, entre otros, los planteamientos sociológicos, antropológicos, psicológicos (psicoanalíticos), literarios, lingüísticos (semióticos), estéticos y sus posibles interrelaciones.

La moda, como una de las variables que permite registrar y analizar las cualidades de la puesta en imagen, es un parámetro de gran interés por su capacidad de reflejar la identidad, de manera denotativa o connotativa, de un determinado personaje, comunidad y, en definitiva, como un proceso que permite generar cualquier estrategia de comunicación de carácter publicitario y promover en los destinatarios externos al discurso audiovisual (espectadores) actitudes de ocio, consumo, ideologías y filosofías de manera mimética o similar a como lo ven reflejado en las pantallas.

A lo largo de la historia, la definición de arquetipos y cánones para establecer criterios físicos ha sido una constante en los registros visuales, desde la pintura de retrato hasta la fotografía, pasando por el grabado, el cartel publicitario y finalmente su desembocadura en los medios audiovisuales como el cine, la televisión, el video o la informática con la inclusión de los personajes virtuales. En todos estos soportes, el culto al cuerpo y su vestuario forma parte del lenguaje que se quiere transmitir.

DE LA SEDUCCIÓN A LA FASCINACIÓN

Los modos de expresión visual proyectan a los modelos y reflejan a través de su representación tendencias a imitar. Generan mimesis, procesos de identificación con cierto interés que resultan efectivos a las industrias de ocio y consumo, con la intención de establecer distintas estrategias publicitarias a corto y largo plazo, en función de la repercusión social que se pueda obtener de un determinado resultado que ofrezca un personaje o en su proceso de camino hacia la popularidad, ya que la imagen de las estrellas posiciona la marca de un determinado producto. El icono de una estrella no solo impone un nombre sino un estilo, una marca, aunque tenga la particularidad de que su estatus sea efímero como el de las propias modas.

Mediante la puesta en escena se observa cómo la mirada de los personajes confabulan un juego basado en la coquetería, adornada con cierto erotismo. Lo importante es ser aceptado por el otro a través de insinuaciones como parte de su entorno, estableciéndose de este modo una sociabilidad que, como indica el filósofo Georg Simmel, tiende a percibirse como un juego travieso e irónico. Este proceso es muy similar al que adopta la publicidad en la representación de sus modelos como se puede observar en cualquier spot o valla publicitaria en donde determinados iconos insinúan de manera erótica la compra de determinados productos.

Los individuos que posan para determinada fotografía o que acuden a ciertos programas televisivos, ya sean modelos profesionales o ajenos al mundo del espectáculo y glamour están caracterizados, y a su vez se encuentran mediatizados, para asumir un papel que forma parte de una ficción o realidad ficcionalizada con la intención de seducir a los espectadores, sean o no conscientes de ello. Así por ejemplo, cualquier interlocutor de un informativo utiliza unas estrategias de comunicación verbal y no verbal junto a unos signos de identidad (vestuario) que facilitan un proceso fático hacia el espectador¹.

Los personajes no solo se arreglan para determinadas ocasiones a través de la utilización de un determinado vestuario sino que el uso de una serie de objetos y utensilios (desde el simple material de atrezzo a cualquier adquisición de vivienda o vehículo) junto a las opciones que llevan a consumir o adoptar pautas para seguir unas tendencias de ocio personal también forman parte del entramado de atracción que asume la identidad de dicho individuo. Por otro lado, en toda la narración audiovisual, siempre queda plasmada en cierta manera la preocupación por cómo seducir e incluso el propio hecho de las tácticas de seducción suele quedar reflejado en algunos diálogos de secuencias significativas.

Los procesos de intertextualidad tienen cierto beneficio a través de la publicidad y marketing que utilizan a diversos personajes como prototipo de sus ventas. Así por ejemplo, la actriz Eva Longoria, popular por su intervención en la serie televisiva *Mujeres Desesperadas*, ha sido elegida en el año 2005 por la revista *Maximi* como la actriz más sensual de la televisión, y por la revista *Variety* como uno de los diez rostros de mayor atracción; y además se ha podido ver su rostro a través de la campaña publicitaria de cosméticos L'Oréal París como prototipo de su producto capilar "Elvive Liso Intenso". A lo largo de la historia del cine numerosas han sido las actrices que han intervenido como modelos publicitarios, como el caso de Sofía Loren o Raquel Wels para la marca de jabones Lux, Isabelle Rosellini para promocionar los productos de Lancôme, o el paradigmático caso de uno de los anuncios más caros de la publicidad protagonizado por Nicole Kidman para la colonia Chanel nº 5², aunque en algunos de esos casos la identificación de los consumidores con las estrellas que anuncian productos no haya sido totalmente efectiva³.

La lógica de construcción de estrellas mediáticas no siempre obedece a las mismas fórmulas de éxito y sus recorridos hasta llegar a su cuota más alta como modelos publicitarias pueden ir determinados por diversos acontecimientos mediáticos⁴. Así por ejemplo el caso de la actriz Penélope Cruz ha pasado por diversos ciclos que empiezan por su intervención como protagonista de un videoclip para el grupo Mecano ("La fuerza del destino" en el año 1989) seguido de su incursión en el mundo televisivo para el programa "La quinta marcha" (programa musical juvenil que emitía Tele 5 a comienzo de los años 90), hasta su llegada al cine con su participación en el largometraje *El laberinto griego*, dirigido por Rafael Alcázar en 1991, si bien su reputación no sería reconocida hasta su participación en las películas *Jamón, jamón* de Bigas Luna y *Belle Époque* de Fernando Trueba, ambas estrenadas en 1992, y ésta última ganadora de un oscar a la mejor película internacional; a partir de aquí su fama ya estaría cosechada y su fijación por los publicistas como eje de la venta de sus productos ha sido notoria (tal ha sido el caso de la utilización de su imagen, entre otras cosas, para las campañas internacionales de los jabones Lux durante dos años, o más recientemente en el spot navideño protagonizado junto a Antonio Banderas para promocionar el cava Freixenet). Si bien la imagen de Penélope Cruz ha traspasado las fronteras a través de los registros fílmicos y publicitarios, el caso de otras actrices españolas sólo ha quedado como prototipo de imaginario para España, y muchos de los rostros conocidos en las pantallas televisivas y cinematográficas apenas han identificado una imagen de marca asociada a una estrella por lo que posiblemente su arquetipo de venta de producto haya permanecido en el olvido⁵.

LA IMAGEN COMO REPRESENTACIÓN DE ESTEREOTIPOS

Las personas que se reflejan en los medios audiovisuales asumen roles, papeles, caracterizaciones y se definen de manera particularizante de tal modo que finalmente quedan construidas como personajes. Los actores y actrices de los discursos audiovisuales, como en el caso del cine, han ofrecido a los espectadores a través de su "glamour" la posibilidad de que su carácter de estrella pasara a convertirse en mitomanía (coleccionismo de *affiches* de modelos) o como instrumento de su contemplación en pantalla (generando cierto vouyerismo).

Los arquetipos no sólo atraen la atención de los espectadores sino la de su propio entorno (prueba de ello se constata en los programas televisivos que hacen continua mención a relaciones y rupturas entre parejas mediáticas). Es esa seducción espectacular la que genera discursos internos y externos al propio medio. Así por ejemplo, algunos programas televisivos han sobrevivido por los

discursos internos (intradiegéticos) de otros, como el caso de Crónicas Marcianas con las temporadas de Gran Hermano en la cadena Telecinco, y, a su vez, han promovido otros discursos externos al medio a través de la prensa del corazón, la radio y los discursos que se generan en el imaginario colectivo del espectador.

Las pautas de acción, comportamiento y puesta en escena codifican ciertas estrategias de seducción que presentan y representan actitudes similares a las de los estereotipos de belleza que aparecen en diversos discursos publicitarios en torno a los objetos y complementos de moda. La pose, los juegos de miradas y su manera de vestir permiten proyectar en el espectador un universo similar al que perciben en las revistas de belleza.

Los estereotipos configurados marcan sus propios territorios y líneas de actuación, sea en espacios públicos o privados, en entornos familiares o sociales, para poder ejercer determinadas estrategias de seducción y dejar patente los distintos tipos de situaciones que pueden darse en diferentes estratos de clase social, económica, estética, ética y psicológicos o comportamental. A veces el estereotipo que identifica una determinada ficción con la imagen de la persona en su vida real tiende a confundirse, ya sea porque el individuo quiera aprovecharse de su status de estrella (caso de Santiago Segura), porque los medios tienden a proyectar una imagen bifurcada de la realidad (convirtiendo su imagen privada en parte de un espectáculo que alimenta a los programas del corazón), o porque los espectadores no llegan a ser conscientes de la diferencia entre realidad y ficción (numerosas personas identifican a las estrellas por los nombres que adoptan en una determinada serie o película y no por su verdadero nombre)

A través de los diversos parámetros que caracterizan las actitudes de los personajes, que podrían exponerse mediante comparaciones de diferenciales semánticos (entre los ejes de PARECER y SER), se obtienen diferentes tipos de criterios que sirven para representar el conjunto de variables que se pueden percibir en cualquier enclave del relato, y por ende de la sociedad contemporánea. Es por ello por lo que los espectadores tienden a identificarse no sólo con los personajes que sienten más atracción por cierta similitud ante ellos (de la que pueden, o no, ser conscientes) sino con la imagen que proyectan sobre ellos en referencia a sus estilos de vida, sus modos de pensar, sus actitudes y sus formas de consumo (materiales y objetos domésticos, de ocio, alimentos, etc.).

La táctica de determinados personajes de la narrativa audiovisual como consecuencia de querer publicitar un prototipo de modelo determinado consiste en establecer un simulacro de identidad (OCULTAR) en donde la imagen externa esté por encima de su propia personalidad, es decir, generar un juego en donde se camufle la verdadera identidad (SER), arropándose con actitudes seductoras (PARECER) con tal de que su icono de belleza sea el móvil para conseguir sus objetivos (HACER SABER). De tal modo que se pretende embellecer la apariencia física para atraer la mirada de los "otros", en tanto que esos "otros" están formados tanto por los personajes de su alrededor como por los espectadores televisivos que establecen sus proyecciones e identificaciones de estilo de manera particular.

LA REPRESENTACIÓN DE LA MODA EN LAS SERIES DE FICCIÓN TELEVISIVA

La incidencia de los productos de ficción en la configuración del imaginario social establece que los espectadores tiendan a imitar comportamientos que ven reflejados, a mimetizar actitudes (por ejemplo se utilizan argots o frases hechas registradas en películas o programas televisivos que han

causado cierto impacto y que tienden a repetirse), o incluso a vestirse como han visto representados a ciertos iconos en las pantallas mediáticas. En este sentido la moda queda patente a través de los medios de comunicación de manera directa a través de la publicidad o a través de los estereotipos que representa en sus producciones, como es el caso de las series de ficción en donde se establecen distintos tipos de identificación entre personajes y espectadores.

El lenguaje de la moda ha sido una constante en las producciones más representativas, especialmente en las series estadounidenses, que reflejan los comportamientos y estilos de vida contemporáneos. En la mayor parte de las lógicas narrativas de esos relatos audiovisuales quedan expuestos ciertos modos de seducción en donde el lenguaje corporal y expresivo, las actitudes, comportamientos y vestuario marcan la identidad física y estilos de vida, pero no en todas se establece una cierta identidad entre el star system mediático y el star system modelo.

Ya en algunas series clásicas como *Los ángeles de Charlie*, interpretada por Kate Jackson, Farrah Fawcett-Majors y Jaclyn Smith, quedaban reflejadas las constantes identitarias de modelos femeninas de su época a través de las aventuras e intrigas de tres mujeres policías; tanto es así que llegaron a convertirse en iconos de las revistas del corazón y auspiciaron una gran mitomanía. Otra popular producción de ficción, en cierto modo similar a la anterior pero esta vez a través de la constitución de modelos masculinos, fue el caso de *Corrupción en Miami* protagonizada por los actores Don Johnson y Philip Michael Thomas en donde quedaba patente el lujo de dicha ciudad y de sus habitantes estilizados por un estilo de vida que englobaba un universo que podría ser interpretado como un sub-paraiso modélico de estilos de vida camuflados, eso sí, por la corrupción.

En otros casos la actitud explícita y vacía del comportamiento de los personajes así como la puesta en escena ha estado más cercana a un desfile de modelos y la ficción argumentativa sólo se ha limitado a mimetizar las tramas aparecidas en la continuidad de los episodios; es el caso de *Los vigilantes de la playa* en donde en diversas secuencias, a modo de conjunto de planos vacíos de trama argumentativa y de excesiva duración que podrían ser tildados aparentemente de "secuencias almohadas" por su falta de significación, poseen sin embargo una función publicitaria de los cuerpos como mera estrategia de exhibición a modo de pase modelos o pasarela veraniega en la playa; es decir tanto esta serie particular como otras similares obedecen a una función de escape audiovisual de modelos.

También de manera tangencial, la cuestión de la moda ha quedado reflejada no sólo en la puesta en imagen de los protagonistas sino en su propio discurso a través de planteamientos dialécticos en donde se argumenta el cómo sentirse bien, cuidarse, establecer distintos tipos de relaciones y propiciar diferentes estilos de vida acordes con las situaciones cotidianas, como es el caso de *Sexo en Nueva York* en donde a través de la narración de la actriz Sarah Jessica Parker que actúa como eje vertebral del discurso audiovisual y que encarna al personaje de Carrie, cuenta las vivencias y peripecias con su grupo amigas (Charlotte, Miranda y Samantha) y sus relaciones esporádicas en su vida diaria sin ningún tipo de prejuicios. Cada actriz representa un prototipo de mujer (estereotipos): una rubia con mechas, otra morena, otra pelirroja y, finalmente, una rubia platino, cada una con actitudes diferentes que permite que cualquier espectadora pueda llegar a identificarse con alguna de ellas en algún determinado momento. En la serie aparecen menciones directas al mundo de la moda; de hecho se percibe el lujo a través del dinero que se gastan en ropa, son amigas de los dependientes de algunas casas de vestidos de alta costura como Prada, están enganchadas a las revistas de moda como Chanel y a través de los episodios se hacen guiños a distintos tipos de marca de ropa configurándose como una de las señas de identidad de este éxito de ficción norteamericano.

Tanto en las producciones ejemplificadas anteriormente como en muchas otras, la moda queda patente en la forma de entender un estilo de vida, en las actitudes, comportamientos y en las aficiones a determinadas prácticas de ocio y consumo proyectando en el espectador televisivo distintos hábitos que luego tiende a imitar en su vida cotidiana siempre y cuando pueda permitírselo, para el caso de objetos y prendas de alto coste económico.

LA EJEMPLIFICACIÓN DE UN CASO CONCRETO: MUJERES DESESPERADAS

En la popular serie televisiva *Mujeres Desesperadas*, en donde se narra la historia de cuatro amigas y sus relaciones familiares, personales y comunitarias, se observa la puesta en escena de diferentes roles que asume la mujer en un determinado barrio norteamericano de clase media-alta y se puede observar cómo su identidad y sus hábitos asumen distintos roles aplicables a cualquier estatus de la denominada sociedad posmoderna: desde la mujer divorciada que busca el cariño y su relación con nuevos vecinos, pasando por el ama de casa que ha tenido que abandonar su trabajo de ejecutiva por atender a sus hijos, la maniática de la perfección, la celosa, o la mujer modelo que pretende mantener su jovialidad por todos los medios. En dicha serie, la lógica narrativa establece diferentes estrategias de seducción en la puesta en escena de sus protagonistas.

El papel que ocupan la mayor parte de personajes femeninos de este discurso televisivo transmite los cánones que rigen los iconos de belleza que se pueden observar en cualquier revista de moda. Tanto por su físico como por sus estrategias de seducción, saben o conocen facetas para estar atractivas delimitando su propia identidad en el entorno en que conviven, a la vez que proyectan y publicitan sus modos de ocio y consumo. Cada actriz obedece a unas pautas personales que genera su propio estilo. Así por ejemplo, Susan se presenta como un mujer alegre y con cierto aire de despiste y actitudes torpes, ingenua, que a veces suele llegar al desequilibrio emocional e intenta utilizar cualquier trépa para seducir a su vecino Mike; Gabrielle, de vida aparentemente feliz, posee todo lo que quiere, pero necesita ser atraída por alguien más que su marido y utiliza su belleza para mantener una relación con su jardinero, los habitantes de la comunidad perciben su belleza y su objetivo es mantenerse jovial y ser deseada (de hecho no quiere quedarse embarazada para no estropear su físico); Bree adopta un papel de mujer perfeccionista, escrupulosa, dura, conservadora, autosuficiente y autoritaria aunque infeliz, ya que no se ve correspondida con la relación de su marido, y es capaz de disfrazarse de prostituta para intentar satisfacerle (de este modo el personaje puede llegar a adoptar una doble identidad para forzar la atracción hacia su cuerpo); y Lynette que asume un rol de mujer cansada por el cambio de rol de ejecutiva a ama de casa, lugar en donde tiene que criar a sus depravados hijos y en el que se constata un desequilibrio emocional por no poder llegar a aparentar la imagen que quiere ofrecer a su marido.

En la serie se perciben dos mundos de acción: uno interior (doméstico o familiar) y otro exterior (comunitario). En el mundo interior las actrices adoptan comportamientos distintos o variables respecto al del exterior, y a través de esa ambivalencia se constituyen los personajes con sus manías, sus vicios y aprensiones. Junto a estos rasgos psicológicos conocemos cómo visten y cuáles son sus estilos de vida y su lenguaje (formas de hablar, tonos, comunicación verbal y no verbal, etc.). Todo ello forma parte de la constitución de la moda como un proceso sociológico y cada personaje adopta una postura como "modelo" o tendencia a seguir.

En líneas generales, y como pretendida conclusión a las futuras líneas de aplicación que se pueden ofrecer desde perspectivas similares en diversos ámbitos del análisis audiovisual, la moda se representa a través de la ficción televisiva popular como la conjunción entre la identidad psicológica y social, los modos de hacer (comportamiento narrativo) y el físico o imagen externa que ofrece determinado icono a través del sentido del vestir, las formas de ocio y consumo, el lenguaje que se utiliza, así como la dimensión de construcción y uso de los espacios (diseños y estilos de decoración) o su relación como forma de comportamiento ante ellos (protocolos y formas de presentarse ante determinados grupos o entidades). Por otro lado, a través de la información de todas las variables que recibe el espectador se pueden establecer proyecciones de identidad de manera global hacia un conjunto de personajes o particulares hacia individuos concretos, que las industrias publicitarias sabrán sacar provecho directa o indirectamente por sus cualidades de atracción.

Bibliografía

- BAQUE, Dominique. *La fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- CALEFATO, Patrizia. *El sentido del vestir*. Valencia: Engloba, 2002.
- CALEFATO, Patrizia (ed.). *Moda y cine*. Valencia: Engloba, 2002.
- ENTWISTLE, Joanne. *El cuerpo y la moda*. Barcelona: Paidós Contextos, 2002.
- GÓMEZ ALONSO, Rafael. *Análisis de la imagen. Estética Audiovisual*. Madrid: Laberinto Comunicación, 2001.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra Signo e imagen, 1988.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús y ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya. *El eespot publicitario. Las metamorfosis del deseo*. Madrid: Cátedra Signo e imagen, 1995.
- GOODMAN. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1997.
- SIMMEL, Georg. *Cuestiones fundamentales de sociología*

Notas

- ¹ La seducción en el discurso televisivo y publicitario ha sido tratado en diversas obras de Jesús González Requena, como el caso de *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad* o *El espot televisivo. La metamorfosis del deseo*.
- ² A estos nombres podrían sumarse casos como los de Uma Thurman para los productos Miracle de Lancôme, Mónica Belluci para Sicily de Dolce & Gavanna, Scarlett Johansson para Eternity de Calvin Klein, Liv Tyler para Irresistible de Givenchi, Charlice Theron para J'adore de Christian Dior, diversas campañas de la marca de productos cosméticos Revlon protagonizados por Salma Hayek, Lucy Liu, Halle Berry, Susan Sarandon, Denni Moore o Andie Macdowell, o el caso de la española Penélope Cruz para el perfume Ralph Lauren, entre otros, y así podría continuarse con una extensa lista que continúa incrementándose día a día como queda reflejado por las noticias que aparecen reiteradamente en las revistas de moda y prensa del corazón.
- ³ Según indica una encuesta realizada por el Imast-Institut de Munich durante el año 2004 para conocer los

personajes públicos que más confianza inspiran cuando anuncian productos, Julia Roberts fue la actriz que más se percibió con dignidad de confianza (con un porcentaje del 37% de los votos entre la muestra de los mil individuos encuestados) frente a Penélope Cruz que era una de las peores valoradas (un 8%) ante su falta de cualidades emocionales por su belleza fría, falta de calidez y humor. Información aparecida como noticia de archivo en el Portal de Marketing Directo el 24 de mayo de 2005:

<http://www.marketingdirecto.com/noticias/noticia.php?idnoticia=14941>

- ⁴ En una comunicación presentada a las *Segundas Jornadas de las Mujeres en el Ámbito de la Creación y la Comunicación Artística Contemporánea* abordé el tema de la construcción de las estrellas mediáticas tomando como ejemplo el caso de la cantante Alaska. Ver: GÓMEZ ALONSO, Rafael. "La construcción del star system femenino a través de la estética visual posmoderna", publicado en cd rom y editado por la Universidad Complutense en el año 2004.
- ⁵ Como el caso de Maribel Verdú en su faceta de actriz publicitaria para productos como McDonald's, El Corte Inglés, La Casera, Seat, aceite Elosua, lanas Esmeralda o preservativos Perry.

La destrucción de la figura paterna en la obra final de Ingmar Bergman

Aarón Rodríguez Serrano

PROBLEMAS EN EL ANÁLISIS FÍLMICO BERGMANIANO

Los últimos estudios sobre el corpus bergmaniano tienden a clasificar su obra en cinco etapas (Puig Domenech: 2004, 46-47) basándose en una metodología de análisis meramente filosófica de dudosa efectividad. Frente a esto, una detenida lectura psicoanalítica nos podría situar en una perspectiva radicalmente distinta. Si atendemos al contenido de la obra podemos ejercer una clasificación basada en un proceso deconstructivo que dividiría el corpus en cuatro etapas claramente diferenciadas:

- De 1945 a 1955: Primera toma de contacto con la temática que desarrollará posteriormente y primeros experimentos formales (*Noche de circo* [*Gycklarnas afton*, 1953] con una construcción del plano y una disposición de la luz totalmente cercano a *El séptimo sello* [*Det sjunde inseglet*, 1956] o *El rostro* [*Anisket*, 1958])
- De 1956 a 1963: Deconstrucción radical de la idea del Dios cristiano, culminando en la trilogía del *Silencio de Dios* como cierre definitivo de la esperanza en un más allá judeocristiano (Bergman: 1990, 209)
- De 1965 a 1980: Deconstrucción radical de la idea del Hombre, como ente integrado en una sociedad, capaz de cumplir las expectativas y las responsabilidades que se le atañen como ente social, en continuo contacto con sus semejantes
- De 1982 hasta la actualidad, tema que nos ocupa.

Esta última etapa, coronada por el momento con *Saraband* (2003), ha sido denominada erróneamente como “Obras de reconstrucción genealógica” en un intento de volver a cristianizar a Bergman según las bases expuestas por el jesuita Padre Staehlin en la década de los 60 (Staehlin: 1968) y recurriendo constantemente a una metodología analítica netamente católica y ya superada por otros estudiosos (Company: 1999, 9-10).

En primer lugar, de las obras comprendidas entre 1982 y la actualidad, tan sólo se encuentran claras referencias genealógicas en cuatro de los diez textos filmicos dirigidos o escritos por Bergman. Y en la plena totalidad de ellos encontramos una constante que continúa lógicamente la labor deconstructiva iniciada por el realizador, mucho más cercana a su propia biografía y a los temas que ya apuntaba en sus tres etapas anteriores: la deconstrucción de la figura paterna, la creación de figuras paternas castradas e impotentes, mezquinas e incapaces de cumplir sus responsabilidades en el seno de lo que se ha venido a llamar “familias estructuradas”.

Este tema no es nada nuevo en el corpus bergmaniano, pero en ningún otro momento de su trayectoria se había abordado con tanta crudeza y compulsión. La paternidad, en la gran mayoría de los trabajos del realizador sueco, es un lastre que impide al individuo ejercer su individualidad, ora por la destrucción de su libertad absoluta, ora por la presión que ejerce sobre los matrimonios que estudia. Encontramos ejemplos a lo largo de toda su filmografía precedente. En: *Un verano con Mónica* (*Sommaren med Monika*, 1952) es el nacimiento de un niño no deseado lo que pone fin al sueño utópico del amor veraniego, lo que destruye el microcosmos de felicidad que construyen sus protagonistas, truncando la inocente voluptuosidad inicial en un gris paraje industrial. En *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1957), las dos figuras paternas de la película son frías y distantes, atormentadas y castradas por la presencia del hijo. Por último, en la tercera etapa propuesta radicaliza sus postulados, concibiendo también la maternidad como un hecho deplorable y repugnante, como en el célebre duelo final de *Persona* (1965). Al enfrentarnos con esta última etapa de la trayectoria de Bergman nos encontramos, sin embargo, con un nuevo planteamiento que merece toda nuestra atención: la madre se ha convertido en la protectora del hijo, en la figura dominante que merece toda la atención del texto y frente a la cual el padre no es sino una amenaza latente (que llegará incluso hasta el intento de asesinato del hijo en *Infiel*, como veremos más adelante), un ser incapaz de cumplir con sus funciones sexuales básicas y de satisfacer así a la madre/protectora y al hijo/protegido.

El padre, como tal, iniciará en los textos filmicos una continua deconstrucción, cada vez más radical y virulenta, hasta desembocar en un ser desnudo e inútil, digno de ser reemplazado por otra figura que constantemente volverá a defraudar a la madre/protectora, incapaz de ver satisfechas sus aspiraciones sexuales, y también al hijo/protegido, que será incapaz de construir su personalidad sobre la base de una figura competente, repitiendo así el ciclo sistemáticamente y convirtiéndose a su vez en una nueva figura paternal deconstruida, confusa y fracasada.

FANNY Y ALEXANDER (1982)

El acercamiento al que se anunciaba como el “testamento cinematográfico de Bergman” es una experiencia fascinante. Este extensísimo texto filmico (más de cinco horas en su versión completa, distribuida por *Criterion* después de su emisión en la televisión sueca), nos obliga a definir desde el principio una metodología analítica férrea e inamovible. Los planos de significación textuales se ven enriquecidos con una cantidad de referencias y corrientes difícilmente aprensibles por un analista inexperto en el corpus bergmaniano.

Tras un breve prólogo en el que se anticipa de manera metafórica el viaje de iniciación que va a sufrir el protagonista, nos encontramos con la primera ambigüedad del texto: Arranca la narración, en una sesión teatral navideña organizada por la familia Egerdhal. En ella, Alexander se nos presenta caracterizado como un ángel que canta las alabanzas del Padre. Dios/Padre como concepto benéfico que se presenta directamente enfrentado al Obispo y que desaparecerá en el momento en el que la religión cristiana se nos muestre como una amenaza castradora e implacable. Alexander/Ángel, dotado de rasgos andróginos, un ser asexuado cuya evolución en la narración le obligará a construir su propia masculinidad en torno a la venganza y sin más apoyo que otro ser andrógino (Ismael) que acabará asumiendo la función de padre.

El padre en *Fanny y Alexander* es una figura ambigua, dividida en un nuevo ejemplo de la habitual técnica cismática para la creación de personajes del director sueco (el ejemplo Elisabeth/Alma en *Persona* es el más estudiado, aunque se encuentran constantes construcciones multipolares de personalidades atormentadas en *Como en un espejo* [*Sasom i en spegel*, 1961], *Pasión* [*En Passion*, 1969]...). *Fanny y Alexander* es, en concreto, el primer texto en el que Bergman desdobra al padre, bifurcando así una de las constantes de la cinta:

- El mundo imaginario: El padre utópico y perfecto, cariñoso y afable, perteneciente a la esfera de lo deseable, una figura paterna fiel y atenta, completamente vinculada al mundo del teatro. Este primer padre (nombre del actor) es el mago, el artista, la figura esotérica que construye una realidad utópica y hermosa encaminada a que su hijo Alexander siga sus propios pasos. Es, en realidad, el Dios de Feuerbach, cuya única función se localiza en la recepción de los deseos de sus hijos (Alexander), y cuya presencia en el seno de la familia se verá truncada por una muerte repentina, creando así los primeros conflictos en el hijo y poniendo en marcha el relato iniciático del film. De hecho, el transcurso de la cinta no será sino una justificación de la venganza del joven Alexander frente a su "otro padre" (el real). Esta figura de padre artista e imaginario, indudablemente deseado por el propio Bergman, es una recuperación del inocente juglar Jöns de *El séptimo sello*. Sin embargo, este padre deseado, utópico, es incapaz de satisfacer sexualmente a su propia esposa, y de hecho, su impotencia se convierte en una de las máculas de la familia Egerdhal, compuesta en su totalidad por hombres viriles que dirigen su deseo hacia el exterior del núcleo familiar y mujeres frustradas que soportan con tierna sumisión los "deslices" de sus maridos.
- El mundo real: El padre autoritario, investido por lo sagrado. El Obispo, el Dios de Kierkegaard que administra justicia desde su trono y su responsabilidad para con la familia. Es un padre castrado por su fe, que de nuevo será incapaz de satisfacer sexualmente a la madre, anteponiendo como excusa a Dios/Padre ante sus obligaciones maritales. Será Alexander (el hijo vengativo) ayudado por Ismael (el ser andrógino) el que ponga fin a los tormentos de la madre mediante su deseo de muerte, para poder ocupar así el lugar paterno en el lecho. Un lecho que, por cierto, ha sido mal aprovechado por sus dos precedentes, el "padre imaginario" (que muere antes de completar la formación de sus hijos y sin darle ninguna respuesta [=logos] más allá de la falacia artística) y el "padre real" (que se ha consagrado a la tiranía del alma y de Dios para no dar placer a la madre)

El conflicto entre estas dos figuras paternas se salda con la victoria del hijo, que ya se ha convertido en héroe mediante una curva de transformación mítica que recuerda al famoso ensayo de Otto Rank (1909). El epílogo de la cinta nos muestra al resto de las figuras masculinas de la familia de Alexander: todos ellos son padres mediocres, infieles, borrachos, dementes... mientras que recae en las mujeres la tarea de continuar con la familia, y lo que es más importante, con su papel en el mundo del arte.

EN BUSCA DE LA MADRE, EN CONTRA DEL PADRE (1986-1996)

Después de la interesante pieza televisiva *Tras el ensayo (Efter repetitionen, 1984)*, Bergman inicia uno de los proyectos más atrevidos de su carrera: La recreación de la vida de sus propios padres. Para ello, en una catarsis de claro contenido morboso y exhibicionista, intentó narrar el noviazgo y posterior matrimonio frustrado de Henrik y Anna Bergman. Sin entrar en la evidente manipulación que Ingmar Bergman ejerció sobre los hechos históricos ni en las distintas estrategias de inmersión y justificación que sembró a lo largo de este periodo en sus obras, los cuatro textos que componen esta etapa deben ser analizadas como una unidad indivisible y coherente, imposible de entender por separado. Hablamos de *Las mejores intenciones (Den goda viljan, 1991)*, *Niños del domingo (Söndagsbarn, 1992)*, *Confesiones privadas (Enskilda samtal, 1996)* y el cortometraje *El rostro de Karin (Karins Aniskte, 1986)*.

Mucho se ha discutido sobre la tormentosa relación de Ingmar Bergman con su padre, y sobre la obsesiva sombra que planea sobre toda la obra del director, configurando totalmente películas como *La hora del lobo (Vargtimmen, 1968)* o *Los comulgantes (Nattvardgästerna, 1962)*. Mucho menos, en realidad, se ha discutido el propio fracaso de Bergman como padre, incapaz de establecer una relación cariñosa y fecunda con sus hijos, algunos de ellos artistas de prestigio internacional como Daniel Bergman o Liv Ullman.

Sin embargo, al enfrentarse al análisis psicoanalítico de las cuatro obras que ocupan este epígrafe, nos topamos con una constante obsesión por ridiculizar la figura fílmica de su padre, presentándole constantemente como un ser impotente, recluso por su demencia en distintas instituciones suecas, caprichoso y con un insoportable deseo de ser humillado por sus contemporáneos.

En *Confesiones privadas* podemos encontrarnos con un resumen y un desprecio por la figura paterna que no tiene parangón en el corpus bergmaniano. El pastor Henrik Bergman debe enfrentarse a la infidelidad de su mujer, a la que no ha sabido satisfacer física ni intelectualmente. Esta infidelidad (que el propio Bergman nos muestra como una consecuencia lógica de los fallos del padre, una especie de acción-reacción frente a un hombre demente y castrado) supone el último paso del Pastor Henrik hacia la locura, hacia su alienación total. Es un muñeco llorón y balbuceante entre las manos de la Madre (una inmejorable Pernilla August), uno de los personajes femeninos más portentosos y fuertes de la filmografía bergmaniana.

Este padre castrado/indefenso necesita incluso de los cuidados y la compasión de su mujer infiel, incapaz de asumir su propio destino. Es un niño más, un niño caprichoso que intenta que su mujer le cuente los detalles más escabrosos de su infidelidad para poder regodearse en su miseria (comportamiento, por otra parte, habitual en las obras estudiadas). Quiere conocer cada detalle para poder recrearse en su propia autocompasión, necesita que salgan a flote los momentos más morbosos y explícitos para poder caer definitivamente en las manos de la locura. Es una caída voluntaria, la única salida que puede encontrar a su existencia dominada por la castración y la mediocridad.

Pero hay otro detalle importantísimo en *Confesiones privadas* y que la gran mayoría de los analistas ha decidido pasar por alto. Hay otra figura paterna, fundamental para poder entender el texto, el Padre Jacob, interpretado por Max Von Sydow. Es una figura paterna para ambos cónyuges: guió a Henrik en su camino hacia el púlpito y preparó a Anna para ser una mujer sumisa y cristiana, una digna esposa de un pastor, en constante exposición y juicio frente a la intolerante comunidad sueca de la época.

Y aún hay más: Fue el que preparó a Anna para recibir el cuerpo del Padre, la Comunión. Una Comunión que la propia Anna niega al pie del altar en el primer segmento de la cinta, una vez que ya ha cometido el pecado de recibir el cuerpo de *otro futuro padre* (el estudiante de teología Tomas Eggerman, motor de la infidelidad). El objeto de deseo de la Madre ha sido modificado: ya no quiere el cuerpo celestial del Padre salvador, ni siquiera el cuerpo intermedio celestial/terrenal de su marido, sino el cuerpo terrenal y pecaminoso del estudiante. Quiere ser Madre/Tierra, rebelándose así contra el Dios Padre y los distintos enviados que éste ha puesto en su camino. No teme a la condenación, ni busca el arrepentimiento: tan sólo la sublimación de su deseo, su apetito carnal entroncado en la tierra.

Sin embargo, casi al final de la cinta nos encontramos con el fracaso definitivo del Padre Jacob, articulado por el pecado de Anna. Anciano, listo para morir, recibe la sagrada forma de otro sacerdote. Presa de su enfermedad, acabará vomitando el cuerpo del Padre, rechazando así su propia labor religiosa y la posibilidad de la salvación judeocristiana. Todos los padres han sido ya deconstruidos: el propio Dios (que se convierte en una mancha de vómito en la alfombra), el Padre Jacob (que fracasa en su intento de convertir a Anna en una buena esposa y una buena cristiana) y el Padre Henrik (que es traicionado por su esposa y cae en las garras de la locura).

La única vencedora es la propia Anna, que satisface sus apetitos sexuales y acaba por imponerse como Madre/Tierra en un universo de padres frustrados.

INFIEL (2000)

Dentro del propio tormento exhibicionista que el propio Ingmar Bergman decidió desencadenar en los últimos años del siglo XX, *Infíel* supuso uno de los ejercicios más demoledores de automutilación cinematográfica. En primer lugar, el posicionamiento de un *alter ego* (nombrado como "Bergman" en los títulos de crédito) en la voz y el cuerpo de Erland Josephson, supuso un desafío violento contra la propia tradición autoimpuesta de maquillarse bajo los apellidos Vogler, Eggerman y Vergerous (entre otros).

Por otro lado, se encargó de dejar bien claro que *Infíel* iba a ser su obra definitiva sobre el propio proceso de creación, más allá incluso del pregenérico de *Persona* o de las distintas figuras metacinecinematográficas que han ido sembrando su cine. Por último, la decisión de decantarse por Liv Ullman como directora del proyecto (una opción de lo más coherente si juzgamos los brillantes resultados de *Confesiones privadas*), le dotó al proyecto final de una cercanía y una honradez (al menos, de cara a su promoción) casi necesaria.

Y sin embargo, posicionándose en estos tres polos (*Bergman/Metacinecinematografía/Liv Ullman*) la proyección de *Infíel* se convierte en uno de los más desoladores estudios de la figura del padre realizados en el cine contemporáneo. De nuevo, la infidelidad de la Madre se convierte en el detonante de la tragedia, y de nuevo, son los hijos los que quedan a merced de padres dementes e incapaces.

Pero en esta ocasión, sin embargo, la Madre llegará mucho más lejos en su camino hacia el goce y los Padres deconstruidos se volverán mucho más peligrosos, llegando (en el caso de Markus) a exigir la muerte de su hija Isabelle como pago por los pecados de su madre. Cuando Markus pide a su pequeña niña de siete años que acuda a su casa para matarse juntos, está ejerciendo de implacable Saturno capaz de devorar a sus propios hijos como justo pago por su propio tormento.

De nuevo se realiza también una escisión en la figura paterna:

- Markus: El primer marido de Marianne, padre genético de Isabelle, descuida la educación de su hija en la búsqueda constante de un prestigio profesional que llegará tarde y de manera indeseada. Es un personaje vengativo, quizá la evolución lógica y virulenta del Henrik Bergman de *Confesiones privadas*. De hecho, su papel en la película se puede resumir con la frase que le dedica a Marianne al descubrir su infidelidad: *Esto va a causar mucho dolor*. Y efectivamente, su propio dolor, el dolor que se encargará de injertar personalmente en el transcurso del relato se transformará en una serie de exigencias: Convertir a su exmujer en una prostituta (al exigir como canje por su hija el sexo degradado y extremo que nunca tuvieron como pareja) y convertir a su hija en la portadora de sus miedos y su dolor una vez consumada su muerte (al exigir su culpa momentos antes de su suicidio).
- David: El objeto de deseo de La Madre, el *alter ego* de Bergman, se nos anuncia desde el comienzo de la narración como un personaje torturado. Su particular tormento consiste en fracasar precisamente allí donde Marianne, la Madre, triunfa radicalmente. Mientras él es un director teatral incompetente (incapaz de manejar a sus actores en un montaje de *El sueño* de August Strindberg), la Madre es una actriz de incuestionable prestigio que triunfa con *Las bacantes* de Eurípides. Mientras él tiene una relación distante y dolorosa con sus hijos (anteriores fracasos paternos), ella lucha por la custodia de Isabelle presa de un amor insostenible. Se establece un juego de contrastes Padre/Mediocre – Madre/Talentosa que acabará por explotar en una nueva escena de humillación sexual. La sombra de Henrik Bergman también se proyecta en este padre, que exige de la Madre todo tipo de detalles escabrosos sobre su traición sexual.

SARABAND (2003)

La recuperación de los personajes de “*Secretos de un matrimonio*” (*Scener ur ett äktenskap*, 1973) no es un hecho gratuito. Si en el texto fílmico, perteneciente a la tercera etapa de Bergman, el eje central era la deconstrucción del matrimonio como realidad social incapaz de sobrevivir frente a los ataques de la posmodernidad, en esta ocasión se nos propone la deconstrucción total y absoluta de la figura paterna como consecuencia lógica de esos ataques.

De nuevo, Bergman nos propone una figura dividida del padre, y, al igual que en *Infiel*, niega cualquier posibilidad de esperanza ni felicidad en el ejercicio de la paternidad. Para ello, el discurso de *Saraband* se articula de nuevo en la presentación de dos “padres”:

- Johannes (Erland Josephson): Protagonista de la anterior *Secretos de un matrimonio*, es en esta ocasión un anciano posesivo que, literalmente, ha arruinado la vida de su hijo sometiéndole a constantes chantajes emocionales y económicos, minando su autoestima.

Henrik (Ahlstedt): El hijo de Johannes con una mujer casi desconocida para el espectador, se ha convertido en un neurótico tras la muerte su esposa. Una vez más, la ausencia de lo femenino desemboca en la locura del hombre, y le conduce hasta uno de los desplazamientos del deseo más radicales y violentos del corpus Bergmaniano: el incesto hacia su hija. Henrik es un hombre que no ha podido satisfacer el deseo de su mujer, y esa carga le trastorna tanto tras su pérdida que decide sofocar sus terrores en el seno de su joven hija. Frente a esto, cuando su hija decida zafarse de los mecanismos de control que ejerce sobre ella (laborales, artísticos y sexuales), reaccionará intentando quitarse la vida. De nuevo, la pérdida de lo femenino lleva al hombre a la locura.

Y es que, en *Saraband*, el hombre es incapaz de articular su existencia si no encuentra un puerto femenino, una madre en la que enterrar sus miserias. Frente a ellos, las dos mujeres vivas del relato (Marianne y Karin) son seres omnipotentes, luchadores, míticos. En ellas está la existencia misma, en ellas está la capacidad de cuidar y entender a sus hijos, sobre ellas recae la responsabilidad de evitar que los hombres caigan en la psicosis. La misma Marianne ha sabido resistir la pérdida de sus órganos femeninos (una extracción del útero y los ovarios) y, al final del film, es el único consuelo capaz de traspasar la catatonia de su hija Martha. Las mujeres, una vez más, también están encargadas de continuar la labor artística más allá de lo masculino, dejando atrás el ambiente enfermizo y neurótico que los hombres han tejido a su alrededor.

LA DECONSTRUCCIÓN DEFINITIVA: CONSIDERACIONES AL MARGEN DEL ANÁLISIS

Así podríamos seguir citando ejemplos de otros muchos textos que se nos quedan en el tintero: *Creadores de Imágenes* (*Bildmakarna*, 2000) nos muestra una recreación de la escritora Selma Lagerlöf como una mujer virgen, completamente obsesionada por la figura de su padre borracho. Frente a ella, la actriz de la época Tora Teje (musa de Victor Sjöström), también obsesionada por la presencia de un padre borracho que intenta reclamar parte del suelo de su hija para poder mantener su alcoholismo.

Tras el ensayo (*Efter repetitionen*, 1984) teje una difícil maraña amorosa y familiar entre tres personajes desesperados (un director de teatro anciano, su antigua amante muerta y la hija de esta última) en la cual las lecturas incestuosas se prestan incluso al analista más cándido. El juego de espejos realidad/ficción deseo/inceto se convierte en una delirante montaña rusa que parece señalar, una vez más, al padre como figura inexistente y fugaz.

Ingmar Bergman se ha encargado de realizar un laborioso trabajo de deconstrucción de lo paterno durante los últimos veinticinco años. Se podría casi afirmar que gran parte de su obra no es sino un ataque frontal a la figura del padre: el Padre teológico, el Padre artista, el Padre ausente... Frente a esto, la Madre/Tierra ha ido bebiendo de su corpus fílmico de una manera casi compulsiva: desde la tierna sirvienta de *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, 1972) obsesionada con la muerte de su hija hasta el ejercicio edípico y compulsivo *El rostro de Karin*, un cortometraje de quince minutos basado única y exclusivamente en el rostro de su madre.

Sin embargo, esta evidente avalancha de retratos maternos puede dar lugar a un análisis psicoanalítico ramplón y previsible. La realidad en Bergman es mucho más oscura, ya que gran parte de sus analistas hasta la fecha han sugerido la relación tormentosa con su padre como un odio infantil nunca enterrado, y como un amor edípico hacia su madre nunca sublimado. Esto, si bien es cierto, sólo constituye una de las caras del poliedro/Bergman que de ninguna manera puede servir para dar carpetazo al análisis de obras como las ya mencionadas. Su propia realidad como figura paterna, su propio fracaso con sus hijos ha sido fabulosamente descrito por la propia Liv Ullman (Ullman: 1998, 172).

Lo que indudablemente atormenta al espectador de las últimas cintas de Bergman es esa sensación que tan bien señala Jesús González Requena al diseccionar la obra de Buñuel: "También es posible leer así la deriva del cine Europeo del siglo XX, porque se ha derribado la función paterna (...). La cultura que ha deconstruido al Dios patriarcal, sin confesarlo, se entrega al culto silencioso de otra divinidad: Una diosa materna que rige, desde entonces, los tiempos del delirio".

Bibliografía

BERGMAN, Ingmar, *Imágenes*, Barcelona, Tusquets, 1990

COMPANY, Juan Miguel, *Ingmar Bergman*, Madrid, Cátedra, 1999

PUIGDOMENECH, Jordi, *Ingmar Bergman: el último existencialista*, Madrid, Ediciones JC, 2004

RANK, Otto, *Der Mythos von der Geburt des Helden*, Viena, Deuticke, 1990

REQUENA, Jesús González, *Buñuel "Él" y la diosa*, Madrid, 8 y medio, 2004

STAEHLIN, Carlos, *Ingmar Bergman*, Valladolid, Cuadernos universitarios de la Universidad de Valladolid, 1968

ULLMAN, Liv, *Opciones*, Valladolid, 43 semana de cine de Valladolid, 1998

En los límites del género: cine, performatividad y sujetos contemporáneos

Leticia Inés Sabsay
Universitat de Valencia
Universidad de Buenos Aires

¿LA DIMENSIÓN SOCIOLÓGICA DEL CINE O LA DIMENSIÓN CINEMATOGRAFICA DE LO SOCIAL?

Pensar en la dimensión sociológica del cine supone una infinita variedad de aproximaciones posibles. La relación entre cine y sociedad podría establecerse bien a partir de aquellos aspectos de los contenidos del discurso fílmico que dan cuenta de una realidad social –el cine como representación de un imaginario de época–, bien como industria en la que se juegan imaginarios hegemónicos y luchas de poder, bien como un producto social en el que se dirimen conductas, fenómenos de recepción y hábitos de consumo cultural, por mencionar sólo tres entradas sociológicas posibles a este género. Pero el vínculo entre la sociología y el cine también puede plantearse de forma inversa, preguntándonos por la dimensión discursiva / cinematográfica de nuestro mundo social. Esto es, indagando en torno de la articulación del discurso fílmico en la producción de un imaginario social. Lo que en los términos de Giulia Colaizzi (1995, 1997, 2001), implicaría una aproximación que apunte a entender el cine como un una tecnología social que interpela a los sujetos configurando tanto al yo como a su mundo. En palabras de la autora (2001: 192):

Como práctica social e institución, el cine no puede entenderse simplemente como un mero soporte técnico-material para la vehiculización de una representación; en tanto discurso, aparato ideológico, no es un espejo, un reflejo de la realidad, un instrumento pasivo o neutral de reproducción: nos remite continua y necesariamente a un entramado complejo de relaciones históricas, económicas y sociales que producen, autorizan y regulan tanto el sujeto como las representaciones.

En líneas generales, es esta línea de pensamiento que pone el acento en la dimensión discursiva, y dentro de ella, cinematográfica, de nuestro mundo social, la que ha marcado el interés creciente

de las ciencias sociales –y más específicamente de la sociología– por los productos culturales durante los últimos treinta años. En efecto, la aproximación sociológica a los fenómenos culturales se debe a que los estudios sociológicos han asumido poco a poco los aportes de la antropología y los estudios culturales, la semiótica y la crítica literaria; y el llamado *giro lingüístico* de la filosofía ha sido incorporado en otros campos del pensamiento social, dando como resultado una mayor atención prestada a la dimensión productiva de la cultura, del imaginario y de la dimensión discursiva en la realidad social.

Sin embargo, en paralelo con este paulatino pero sólido viraje, pareciera sobrevivir aún hoy una suerte de resistencia, quizás incluso negada pero de todos modos latente, a ver en el discurso –en este caso cinematográfico– algo más que la constatación de un estado de cosas que se produjera en otro sitio. Como si el ojo duro de la sociología se resistiera a veces a ver en la imagen algo más que la representación de un estado de cosas que sucedería en la *verdadera experiencia* independientemente de los fenómenos culturales y discursivos, muchas veces se ha recurrido al material fílmico como objeto de estudio, pero para utilizarlo en última instancia como ejemplo de la *vida real*, como espejo en el que se reflejarían las vicisitudes de los actores sociales.

Dado que soy socióloga, debo decir antes que nada, que no es mi intención reproducir esta última mirada. Más bien al contrario, partiendo de la idea de que la cultura, en tanto magma de significaciones que dan sentido a todos los aspectos de la realidad social es constitutiva de esta realidad (Geertz, 1987, 1994), mi interés por el discurso cinematográfico se basa en que la dimensión discursiva o significativa, en la que se incluye la de los géneros visuales y audiovisuales, es una dimensión de análisis inalienable si de entender los fenómenos sociales se trata.

Por lo demás, si a esta instancia de la discursividad de lo social sumamos la capacidad del cine para elaborar ficciones que trazan los derroteros de la ideología, su relevancia como objeto de análisis social es innegable, ya que si la ideología en la que se materializa un imaginario social ha de tener alguna realidad para los individuos ésta debe estar emplazada en el plano de la creencia y de la fantasía. Como lo remarca Kaja Silverman (1992), la creencia es una precondition de la realidad ideológica, y como tal la creencia determina la formación del sujeto. Según la autora, la creencia no es del orden de lo racional/consciente sino que involucra la dimensión inconsciente, y aquí es donde lo que ella llama *las ficciones dominantes* adquieren toda su relevancia. Las ficciones dominantes son grandes cuerpos narrativos donde la creencia ideológica se articula con la realidad psíquica. Y en este sentido, en tanto parte de la trama significación que es la cultura, el cine funcionaría como un dispositivo más que eficaz en la creación y reproducción de estas ficciones que controlan la creencia del sujeto alcanzando su identidad y su deseo.

LA IDENTIDAD Y LA IMAGEN

Una de las áreas de preocupación sociológica donde la imbricación de lo discursivo y aun lo narrativo en lo *social* se hace por demás evidente se da justamente en torno de la construcción de las identidades (sociales, culturales, de género, étnicas, religiosas, etcétera), sobre todo de cara al fuerte cuestionamiento de los pensamientos esencialistas en la actualidad. En efecto, las transformaciones socioculturales de los lazos sociales que se han dado a la luz del proceso de globalización de las economías (Jameson & Zizek, 1998), y que consecuentemente han estado signados por procesos de localización y fragmentación (Habermas, 1989; Taylor, 1993) nos han colocado

frente al problema de la reconfiguración de identidades y aún frente a la crisis de las mismas nociones de identidad y de identificación. En este contexto, los teóricos de diversas disciplinas han venido problematizando la cuestión identitaria y podríamos arriesgar que aún a pesar de sus grandes diferencias, de un modo u otro todos coinciden en el intento de cuestionar la herencia sustancialista de la noción de identidad como el atributo de un ser (desde la teoría feminista: Scott, 1992; Butler, 2001, 2002; Braidotti, 2000; desde la filosofía política: Mouffe, 1994; Laclau, 1996; desde las teorías postcoloniales: Bhabha, 1992; Spivak, 1996; desde los estudios culturales: Hall & De Gay, 1998; Willis, 1990).

Tal es el caso de la Identidad Europea, por ejemplo, que hoy por hoy es objeto de las discusiones más encendidas sobre todo a la luz de la progresiva ampliación de la Comunidad, proceso que pone sobre el tapete la cuestión de la pertenencia y la imposibilidad de determinar en última instancia no sólo lo que un europeo/a es sino asimismo los ejes (religiosos, culturales, étnicos, filosóficos, políticos?) sobre los cuales esta pertenencia identitaria podría definirse. Como lo señala Rosi Braidotti (1996: 5, mi traducción, subrayados en el original):

En el caso de la crítica al etnocentrismo europeo, creo que una perspectiva feminista postestructuralista nos obliga a discutir seriamente, en principio, las bases sobre las cuales se postula la identidad (europea). La identidad no es una esencia fija o divina, ya sea ésta de tipo biológico, psíquico o histórico. Por el contrario, la identidad es un proceso: ella es construida en cada uno de los gestos que se proponen como punto de anclaje para ciertas prácticas sociales y discursivas.

Por paradójico que parezca, lo cierto es que justo allí donde se alojan las fantasías más arraigadas de una verdad incuestionable –la propia identidad, el quién soy yo– aparecen la indeterminación, la multiplicidad, la imposibilidad de la clausura y fundamentalmente, la instancia de una puesta en sentido de la propia vida que no es más que la puesta en discurso de un sí mismo imaginario (Ricoeur, 1992) como causa eficiente de lo que en realidad no son más que gestos atravesados por el lenguaje (Bajtín, 1993, 1994). En efecto, los discursos sociales, entre los cuales el cine se instala como un dispositivo privilegiado (Silverman, 1983, 1992), tienen un papel más que activo en la producción de lo que dicen describir. Y en cuanto a la construcción de la identidad, y su paralela elaboración de la subjetividad, efectivamente es el discurso –y en términos lacanianos, el lenguaje– el que habilita a la aparición de un yo (Althusser, 1988; Benveniste, 1991).

Es este desplazamiento desde una concepción realista de la identidad hacia una noción de la identidad del sujeto como proceso de identificación / representación inacabado y siempre atravesado por el orden del lenguaje, el que demarca el tipo de preguntas que pueden dar cuenta de cómo el cine articula la elaboración de una identidad subjetiva en un sistema de género. En palabras de Braidotti (1996: 5, mi traducción, subrayados en el original): “Ya no se trata de una pregunta esencialista: ¿qué es una identidad étnica o nacional?, sino de una pregunta crítica y genealógica: ¿cómo es construida una identidad? ¿por quién? ¿bajo qué condiciones? ¿con qué objetivos?” De modo que la tarea no debería consistir en analizar si ciertos discursos cinematográficos representan más o menos acertadamente –más o menos benévola o más o menos aceptable políticamente– una identidad cultural y de género, sino antes bien indagar en cómo esos discursos producen performativamente ciertas posiciones de sujeto constitutivas de esa identidad cultural y de género dentro del imaginario social.

LA IDENTIDAD JUDÍA EN EL CINE RIOPLATENSE

Enmarcado dentro de la generación del nuevo cine argentino, Daniel Burman ha dirigido cuatro largometrajes para el cine, dos de los cuales discurren sobre los juegos de la identidad judía-porteña en la ciudad de Buenos Aires: *Esperando al Mesías* (2000) y *El abrazo partido* (2003). Paralelamente Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, ambos de Uruguay, dirigen *Whisky* (2004), y Federico Veiroj, del mismo grupo de cineastas, dirige el corto *Bregman, el siguiente* (2004) en los que el tema de la identidad judía se pone en juego también.

Este corpus de filmes es interesante porque articula de una forma muy particular tres cuestiones nodales con respecto al problema del sujeto, su identidad y su género: tanto los tres largos como el corto construyen una narración sobre la *judeidad* en el Río de la Plata, en un proceso dialéctico de incertezas y momentos de fijación, donde la ley de la cultura impone sus traumas y donde la identidad personal del sujeto se juega en su capacidad para responder y resistir a la interpelación de la ley. Esta presencia del mandato identitario asociado a la Ley de Dios, marcará desde el comienzo las otras dos características que unifican a estos filmes. En primer lugar, el hecho de que a pesar de pertenecer a la nueva generación de directores, un movimiento que supone hasta cierto punto una ruptura y una renovación, en todos ellos se vuelve a plantear el relato edípico clásico: un protagonista masculino que rivaliza con la figura paterna y que para acceder a la madurez precisa matar simbólicamente a su madre y reconciliarse con la figura del padre. Y en segundo término, la reproducción del esquema asimétrico de género, en la medida en que para acceder a la masculinidad, estos sujetos necesitan el anclaje de una mujer adecuada a la fantasía del mito de la familia estructurada en torno del *padre*.

Esperando al Mesías (D. Burman, 2000), cuenta las vicisitudes de Ariel, un joven judío de Buenos Aires que inmediatamente después de la muerte de su madre, inicia su camino a la adultez, consiguiendo su primer trabajo y su primera chica fuera de la comunidad de pertenencia. Ariel vive con su padre, quien tiene un bar *kösher* “La Estrella de Simón” en el tradicionalmente judío barrio del Once— y se dedica al mundo del video, filmando ceremonias (fundamentalmente casamientos, bar y bat-mitzvás). Coincidentemente con la muerte (real y simbólica) de la madre, Ariel consigue un trabajo como editor de video en una gran empresa, pudiendo realizar así su vocación fuera de la órbita del templo.

El conflicto de Ariel con su tradición judía se expresa en su resistencia a vivir dentro de los límites de la comunidad de pertenencia, sus ganas de “ver que pasa allá afuera”, su enojo con el hecho de tener que “vivir en esta burbuja, siempre”, y se pone en escena fundamentalmente a través de su relación con Estela, su novia de la infancia, y la chica con la que él cree que está destinado a terminar sus días. Estela lo enfrenta a su agobio frente a lo que él siente como predestinación: “es el paquete, el plan que te dan todo junto. Se muere mamá, pero está Estela. (...) Plantamos un árbol en el Sinaí, (...) tenemos cuatro hijos. Los viernes el templo, el club, Dios (...) no armar el arbolito de navidad.”, le dice Ariel a una Estela, que es la imagen acabada de la mujer confeccionada por la Ley de la comunidad. Orgullosa de su *judeidad*, ella no se cuestiona su pertenencia identitaria, participa activamente de la vida del templo —de hecho es *morá* (maestra) en el *schule* (colegio religioso)—, quiere a Ariel desinteresadamente, y de hecho cuando muere la madre de Ariel, en una suerte de transferencia afectiva que deviene en una transposición *real*, deviene en soporte afectivo y ayudante del padre en el bar. Por su puesto, Ariel se niega al amor de esta mujer que representa la reproducción del modelo autorizado por la Ley, y en cambio se siente atraído por Laura, una compañera de su nuevo trabajo y con la que tiene un *affair*.

Laura hace de contrapunto a Estela por cuanto no sólo significa la exogamización con respecto al mandato paterno, sino porque además es independiente y vive en pareja con otra joven, cuestionando de este modo no sólo el modelo judío que Ariel conoce sino el modelo de la familia tradicional a secas. La historia termina sin embargo con una escena donde un año después Ariel se encuentra con Estela (que sigue esperándolo) en una suerte de reconciliación con su original identidad, como si una vez alcanzada la madurez él iniciara una vuelta a los orígenes, pero ya no como niño que sigue el mandato social sino como hombre que elige ser quien es.

El abrazo partido (D. Burman, 2003) cuenta la historia de otro Ariel, un joven judío cuya historia gira en torno de un padre ausente: Ariel es el hijo menor de Sonia y Elías, y tiene un hermano Josef, “a quien le hubiera gustado ser rabino, pero llegó a comerciante nada más” (cuestión que ya denota el derrotero de las masculinidades: el hermano mayor, figura paterna sustituta, desea ocupar el lugar del Padre –obtener el Nombre del Padre, la Ley, el Rabinato– pero evidentemente, no accede a él). El caso es que la leyenda familiar cuenta que cuando Ariel era todavía un bebé, Elías se marchó a Israel a la guerra y nunca más se volvió a saber de él hasta después de 16 años, cuando volvió a comunicarse con su mujer a la que desde entonces llama sistemáticamente por teléfono y con la que cumple religiosamente sus obligaciones económicas.

Ariel vive con su madre y trabaja con ella en la lencería que tuvo desde siempre: “Creaciones Elías” es una típica tienda situada en una galería del barrio del Once y funciona narrativamente como el eje donde se articulan las pequeñas historias que componen la trama. El motor de la historia se organiza alrededor del conflicto de Ariel con la figura de su padre –representante del judaísmo sionista, héroe de guerra de Israel, y quien lleva en su cuerpo las marcas de su entrega a la pertenencia a la comunidad ya que perdió un brazo en la lucha–, tensión que se agudiza con la inminente llegada del padre a Buenos Aires. Ariel supuestamente odia a su padre por haber abandonado a la madre y a sus hijos (es decir a él), lo odia por haber privilegiado la llamada de la Ley de su identidad –ahora nacional– antes que el llamado de la Ley familiar.

Ahora bien, en una especie de identificación atravesada por una relación de amor/odio (Ariel odia a su padre porque no lo quiso lo suficiente, pero ama a su padre lo suficiente como para odiarlo por no sentirse querido por él), Ariel también se quiere ir del país, y hará uso para ello de su potencial identidad judeo-polaca, ya que su abuela por parte materna es una sobreviviente de un campo de concentración nazi: es así que a pesar de que su abuela “tiene metida en la cabeza la idea de que en Europa nos quieren matar a todos los judíos”, Ariel “quiere hacerse polaco”, y aun se tiene que “hacer polaco urgentemente”, de modo que está haciendo los trámites y “va a ser europeo”, un pequeño juego de identidades impensable veinte años atrás y donde ya se pone de manifiesto la indeterminación sobre quién o qué se es.

En este sentido, caben remarcar los desencuentros que supone la combinación de su identidad judía con su futura identidad polaca. En la entrevista que mantiene Ariel en la Embajada de Polonia asistimos a este diálogo donde Ariel, que siempre había asociado lo polaco a lo judío, decide en este caso, para ganarse la aceptación polaca, ocultar su identidad judía:

- ¿Por qué emigró su familia de Polonia? ¿Por qué quiere usted ser polaco?
- Lo de mi familia se lo debo, y lo de por qué yo quiero ser polaco sí se lo puedo responder con claridad. A mí me gusta mucho el arte en general, y también en particular el arte polaco. (Saca sus apuntes y comienza a leer). Me gusta mucho Lech Walesa, Roman Polanski (el empleado le corrige sistemáticamente la pronunciación...), Copérnico, que no es artista pero también, y bueno no es artista tampoco Su Santidad Juan Pablo II y tengo gran respeto por él.

- Y aquí, Makaroff, el apellido paterno, ¿es israelita?
- No, no, no. De hecho, no todos los judíos somos israelitas. Israelita tiene relación con Israel, directamente. Mi padre es argentino, se fue a vivir a Israel por lo que puede tener alguna tendencia israelita, pero la verdad es que no. ¿Por qué me pregunta de mi padre?
- Bueno, usted ya está polaco. Técnicamente está polaco.
- Ah, bueno, eso porque siempre fui polaco, pero quiero decir, para obtener el pasaporte, para poder viajar yo. Los tiempos me interesaría saber...

Aquí asistimos al conflicto entre la imagen de lo polaco que tienen los descendientes de judíos-polacos en el exilio, la cual sigue asociada a la *judeidad*, y otra imagen de lo polaco totalmente dissociada de lo judío que es la del imaginario de la Polonia actual. Esta tensión –que se adelanta en el plano donde se muestra al Papa Juan Pablo II y que nos indica la llegada a la Embajada de Polonia– se dramatiza como una confusión y hasta un gesto suspicaz por parte del empleado de la Embajada que era completamente inesperado para Ariel, quien no hubiera pensado que un polaco podría tener tal gesto con un judío. Por otra parte, la misma imposibilidad de la nominación correcta (el empleado dice *israelita* por *judío*) da cuenta de la dificultad para definir lo que ser judío significa en el imaginario social.

Pero volviendo a la trama, el desenlace de la historia cobra un nuevo sentido cuando se descubre que el motivo de la partida de Elías y el consecuente abandono de su familia se debe a que Sonia, su mujer, le había sido infiel: este desengaño supone finalmente para Ariel la posibilidad, otra vez, de matar simbólicamente a su madre (que ya ha dejado de ser una santa) y reconciliarse entonces con su padre, que es el representante de la Ley.

LA FICCIÓN DOMINANTE: EL ACCESO A LA MASCULINIDAD Y EL MITO DE LO JUDÍO

En cuanto a los filmes uruguayos, *Bregman, el siguiente* (F. Veiroj, 2004) cuenta la rememoración que un tal señor Bregman tiene en una sesión de psicoanálisis de cuando con 13 años, hizo su *Bar-Mitzvá*. El pequeño relato es la ocasión para el retrato irónico de una típica familia judía de clase media de Uruguay, pero también muestra el proceso de una ceremonia iniciática como es el *Bar-Mitzvá* –que literalmente quiere decir “Hijo del deber”–. Esta es una ceremonia de iniciación donde los niños varones se despiden simbólicamente del mundo infantil para entrar en el mundo adulto; es el momento en que la Ley divina interpela al sujeto llamándolo a devenir un hombre. Los recuerdos de Bregman sobre la preparación de su *Bar-Mitzvá* señalan su confusa relación con la interpelación divina a través de la palabra del Rabino, que le enseña a leer/cantar la Torá, donde se aloja la palabra de Dios, y son estimulados por la llamada del psicoanalista, que lo interpela cuando Bregman se queda dormido en la sesión, llamándole “Bregman, Bregman” igual que como lo hacía el Rabino, sus maestros, sus pares –compañeros del *schule*– en la comunidad. Pero también evoca la cara secular y traumática de esta ceremonia ya que además de la celebración en el templo, y la fiesta, el momento iniciático se completa con una excursión comandada por el padre a un burdel donde el niño Bregman, para ser hombre realmente, además de entregar su alma a la interpelación de la Ley de Dios, tenía que marcar en su cuerpo, gracias a los servicios de una trabajadora del sexo, el acceso a la masculinidad.

Finalmente *Whisky* (J.P. Rebella & P. Stoll, 2004) narra las andanzas de Jacobo Köller, un soltero y solitario fabricante de calcetines que a un año de la muerte de su madre (con la que siempre había vivido) se ve ante la situación de tener que recibir a su hermano Herman (también fabricante de

calcetines y que vive en Brasil) que viajará para la ceremonia de colocación de la lápida en la tumba materna. Jacobo, entonces, le pide a su fiel empleada Marta que se haga pasar por su mujer, pues ha mantenido de cara a su hermano (que funciona como representante de la realización de la figura paterna) la fantasía de haber logrado él también la masculinidad perfecta que consiste dentro de su imaginario en ser el también un jefe de hogar. Es así que Marta actúa de esposa y cuando se muda a la casa de Jacobo borra los rastros todavía presentes de la madre convaleciente, significando de este modo la muerte simbólica de la madre ya muerta en la realidad, pasaje necesario para el acceso de Jacobo a la masculinidad. El tenso encuentro entre los dos hermanos culmina con el *affair* que Marta tiene con el recién llegado a espaldas de Jacobo y el enigma de si Marta volverá a formar parte de la rutina cotidiana de Jacobo, una vez que los hermanos se despiden y la vida de Jacobo vuelve a la normalidad.

Lo que me interesa señalar de todos estos filmes es el camino de acceso a la *masculinidad normativa* (Silverman, 1992), que como señala Kaja Silverman funciona como una ficción dominante en la que se sostiene otra, que es la de la familia nuclear. Esta masculinidad normativa impone en todos los relatos el anclaje en una mujer con la que de un modo u otro se establece una relación asimétrica de poder. Aún más, la conjugación de la Ley, que en este caso es el de la pertenencia a la comunidad judía, con el acceso de estos hombres a la masculinidad normativa supone el contrapunto entre la mujer que adecuada a la ley y la mujer que no pertenece a la comunidad, la cual siempre lleva un plus de otredad: además de ser extranjeras –de no ser judías– estas mujeres están marcadas como síntomas de la transgresión en un sentido más amplio: en el caso de *Esperando al Mesías*, Laura está en pareja con otra mujer; en el caso de *El abrazo partido*, Rita –la mujer con la que Ariel mantiene relaciones– está vinculada amorosamente a un hombre muy mayor que ella sólo por interés; en *Bregman, el siguiente*, la mujer que lo convierte en hombre es una trabajadora sexual; en *Whisky*, Marta es de una clase inferior a la de él. Paralelamente, y como contrafiguras de estas posiciones femeninas, aparecen las mujeres ideales, siempre representando los valores de la comunidad de pertenencia: las madres ejemplares y eficientes de Bregman, y de la familia de Herman, el exitoso hermano de *Whisky*; la Estela de *Esperando al Mesías*, educadora judía convencida, la Estela de *El abrazo partido*, una joven judía ideal de la que Ariel está enamorado y a quien él extraña irremediablemente, profundamente arrepentido de su separación: “Igual yo a Estela no la dejé, la perdí que es bien diferente. Habría que ser muy pelotudo para dejar a una mina como Estela. Rica piel, rico olor. Te escuchaba. No como una carrera, que hoy en día no te asegura nada. Pero una chica como Estela, te asegura todo”. Así describe Ariel a su amada imposible: un cuerpo para satisfacer sus deseos, un signo de estabilidad y básicamente previsible (Estela hace que tengas la vida asegurada) y dispuesta sobre todo a vivir en función de las necesidades de él (entre las pocas características que se destacan de Estela es que sobre todas las cosas, ella escucha). Todas ellas, figuras arquetípicas que asumen sus posiciones a lo largo de un relato edípico que se repite una y otra vez, reproduciendo el modelo hegemónico de la familia y funcionando como una tecnología del género (De Lauretis, 2000; Colaizzi, 1997).

La segunda cuestión que quisiera subrayar refiere a la construcción imaginaria de la *judeidad* rioplatense. Si bien los símbolos cotidianos de origen religioso (estrellas de David, *mezuzás*), las ceremonias y rituales (Bar-mitzvás, casamientos, Hanuka) están presentes en los filmes, queda claro en los relatos que no es la creencia religiosa lo que atraviesa en primer término la capacidad de ser judío o no. Más allá de la religión, la puesta en sentido de lo judío que realizan estos filmes se da a través de nombres y apellidos característicos, profesiones tradicionalmente judías (el comercio, la industria textil), territorios urbanos fuertemente connotados (el barrio de Once), y espacios

de socialidad propios (el *schule*, el templo, el club, el trabajo), los cuales dejan entrever que el ser judío en las capitales del Río de la Plata tiene que ver fundamentalmente con un origen social común y una pertenencia cultural, así como con un estilo de vida y unas costumbres seculares (gastronomía y otros códigos sociales) antes que con la profunda creencia religiosa o una afinidad étnica clara.

La indeterminación de las identidades se pone en evidencia de forma constante en el caso de la identidad judía. En la confluencia de dos grandes tradiciones –la sefaradí y la ashkenazi–, signada por una historia de diásporas sucesivas que han dado con una miríada de comunidades diferenciadas, atravesada por las contradicciones de una herencia semita, un pasado traumático en centro-europa y la reciente creación de un Estado sionista con el que sólo algunos se identifican, en efecto esta identidad parecería encontrarse desde siempre en proceso de definición. No es lo religioso, no es lo étnico, tampoco sólo lo cultural y no basta la portación de apellido. En realidad, como cualquier otra identidad, la judía no es más que el resultado preformativo de una serie de gestos, un efecto de representación. No sé hebreo, no tuve una educación ni judía ni religiosa, y aún así cuando veo estos filmes me reconozco en ellos, y no puedo más que sentirme identificada con su interpelación. He aquí la eficacia del discurso cinematográfico, donde la imagen sigue alimentando el mito y reinventa figuras de lo judío que dan continuidad a esa tradición. La imagen sigue alimentando el mito, y cuando aquí en España la gente se sorprende cuando digo que en parte soy judía y me responde “*No pareces*”, yo me pregunto entonces, ¿qué imágenes alimentaron su mito sobre los judíos? ¿Cuál es, como está construida su representación?

Bibliografía

- ALTHUSSER, L., (1988): *Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Freud y Lacan*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- ARFUCH, L. (2002): *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BAJTIN, M. / VOLOSCHINOV, V. (1993): *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza.
- BAJTIN, M. (1994): *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- BENVENISTE, E. (1991): «La naturaleza de los pronombres» y «La subjetividad en el lenguaje», en *Problemas de lingüística general I*, México DF, Siglo XXI.
- BHABHA, H.(1992): «Freedom's Basis in the indeterminate», *October*, 61.
- BRAIDOTTI, R. (1996): «Figurations of nomadism: Homelessness and rootlessness in contemporary social and political theory», Conferencia impartida en el Institute for Human Sciences, Vienna, 4 de Noviembre.
- (2000): *Sujetos nómades*, Buenos Aires, Paidós SAICF.
- Butler, J. (2001): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós PUEG.
- (2002): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Buenos Aires, Paidós SAICF.
- COLAIZZI, G. (ed.) (1995): *Feminismo y teoría filmica*, Valencia, Episteme.
- (1997): «Género y tecnología(s): de la voz femenina a la estilización del cuerpo», *Revista de Occidente*, 190, 104-119.
- (2001): «Cine/Tecnología. Montaje y desmontaje del cuerpo», en Mattalía, S. y Girona, N. (eds.), *Aun y más allá: mujeres y discursos*, Caracas, Ex-cultura.

-
- DE LAURETIS, T. (1992): *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra.
- (2000): "La tecnología del género", en *Diferencias*, Madrid, Horas y Horas.
- GEERTZ, C. (1987): *La interpretación de las culturas*, Madrid, Gedisa.
- (1994): "El arte como sistema cultural" en *Conocimiento local*, Barcelona, Paidós.
- HABERMAS, J. (1989): *Identidades nacionales y postnacionales*, Madrid, Tecnos.
- HALL, S. Y DE GAY, P. (eds.) (1998): *Questions of Cultural Identity*, London, Sage.
- HARAWAY, D. (1991): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra.
- JAMESON, F. Y ZIZEK, S. (1998): *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires, Paidós SAICF.
- LACLAU, E. (1996): *Emancipación y Diferencia*, Buenos Aires, Ariel & Espasa Calpe.
- MOUFFE, C. (1994): "Feminismo, ciudadanía y política democrática radical", *Revista de Crítica Cultural*, 9.
- RICOEUR, P. (1992): *Oneself as another*, Chicago, University of Chicago Press.
- SCOTT, J. W. (1992): "Multiculturalism and the politics of identity", *October*, 61.
- SILVERMAN, K. (1983): *The subject of semiotics*, New York, Oxford University Press.
- (1992): *Male subjectivity at the margins*, New York / London, Routledge.
- SPIVAK, G., y otros (1996): *The Spivak Reader*, London, Routledge.
- TAYLOR, J. (1993): *El multiculturalismo y la política del reconocimiento*, México DF, Fondo de Cultura Económica.
- WILLIS, P. (1990): *Common Culture*, Colorado, Westview Press.

La ruptura de estereotipos en la caracterización de los personajes femeninos en las películas de Icíar Bollaín

Elena Galán Fajardo
Universidad de Extremadura

Si la incorporación de la mujer al mundo laboral y a profesiones vetadas tradicionalmente al sexo femenino sobresale como un aspecto a destacar en las últimas décadas, el mundo del cine no ha sido una excepción. En España, hasta el año 1988, el número de directoras era muy reducido (Ana Mariscal, Josefina Molina o Pilar Miró, entre otras); pero a partir del año 1990, surgen nuevas realizadoras como Rosa Vergés, Chus Gutiérrez, Isabel Coixet o Icíar Bollaín.

Según Camí (2001) se trata de un proceso tan reciente que apenas ha provocado el interés por parte de la crítica. Este repentino surgimiento de mujeres directoras de cine ha sido denominado bajo el epígrafe "cine de mujeres", definición que a ninguna de las aludidas gusta demasiado, pues lo consideran excluyente y no creen que deba utilizarse un modo común de agrupar sus películas, cuando no existe una denominación similar para hacer referencia al "cine de hombres": no poseen una ideología común, ni la misma procedencia social, ni siquiera un modo semejante de percibir la realidad. No obstante, aceptan el término cuando hace referencia a una nueva "mirada femenina" sobre el mundo, inexistente en décadas anteriores.

A pesar de la heterogeneidad de las historias relatadas por estas mujeres, sí se produce, tal y como indica Heredero (1998), una generalización en la mayor parte de las películas englobadas bajo la anterior denominación, consistente en el protagonismo de personajes femeninos en historias que, desde su propio punto de vista, ofrecen una nueva perspectiva sobre sus vidas y experiencias: suelen pertenecer a la clase media, trabajan en profesiones liberales y tienen un arco de edad entre los veinte y cuarenta años y son, normalmente, mujeres independientes que no necesitan a los hombres para actuar. La frase de Chus Gutiérrez, al hablar de sus persona-

jes de *Insomnio* (en Heredero, 1998: 33), resume a la perfección un sentimiento común y generacional a todas ellas, fruto del cambio social experimentado: “vivimos unas relaciones hombre-mujer conflictivas. Ni ellos ni nosotras tenemos modelos de referencia. Nuestros padres no nos valen, tenemos que currárnoslo y estamos confundidos”

LO FEMENINO EN EL MUNDO ACTUAL

Durante muchos años, lo femenino ha sido un tema repudiado. Hablar de ello, plantearlo y publicar sobre ello era una tarea prácticamente imposible “porque en aquellos momentos hablar de un principio femenino y masculino que formaba parte tanto del hombre como de la mujer era algo rechazado socialmente”, consiguiendo mermar con ello el desarrollo íntegro de las personas (Bermejo, Fajardo, Ruiz, Fajardo, 2005: 197)

Con el tiempo, han comenzado a surgir y a extenderse las investigaciones centradas en el género y en los conceptos “masculino” y “femenino”. Conceptos que deben ser revisados “puesto que lo que tradicionalmente se venía entendiendo por ser varón y sobre todo por ser mujer, ya no coincide con lo que están llegando a ser en la realidad de la sociedad civilizada las mujeres y los varones” (González y Núñez, 2000: 16)

Estos conceptos o esta diferenciación entre “masculino” y “femenino” proceden de tiempo atrás, pues Jung (1875-1961) los denominó “anima” y “animus” como referencia al lado femenino y masculino presente en la especie humana. Las expectativas sobre el comportamiento tanto de hombres y de mujeres, se basa casi en su totalidad en las diferencias asignadas por el papel reproductivo y en otros detalles que se han seguido transmitiendo en el tiempo y que serán difíciles de rebatir, pues forman parte de nuestra cultura. Para Jung, desarrollar sólo el aspecto femenino de nuestra personalidad o sólo el aspecto masculino, presupone conseguir tan sólo la mitad de nuestro potencial.

Como veremos a continuación, la llegada de las mujeres a la dirección cinematográfica favorece el surgimiento de una nueva visión de la realidad destruyendo, como en el caso de Iciar Bollain, los estereotipos y las definiciones otorgadas a los conceptos “masculino” y “femenino” tradicionales.

CONCEPTO DE ESTEREOTIPO

Según el diccionario de la Real Academia Española (1970), el término *estereotipo* hace referencia, por un lado, a una imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable y, por otro, a la plancha utilizada en estereotipia. Un estereotipo consiste, por tanto, en la generalización de una imagen consensuada por un grupo de personas o grupos, sobre otras personas u otros grupos, que se transfieren en el tiempo adquiriendo la categoría de verdades indiscutibles.

Si la creación de estereotipos en la realidad es una forma de categorización que permite al ser humano distinguir, diferenciar, abstraer de ésta los datos más importantes para poder clasificarlos en su proceso de percepción, en la ficción esa categorización se hace más necesaria, puesto que el tiempo que los espectadores necesitan para reconocer a los personajes que se les presentan y otorgarles rasgos de personalidad, no supera la hora y media de duración; fenómeno que explica el empleo de estereotipos con el fin de lograr la identificación de la audiencia.

Los estereotipos nacen, según Lippman (1922), en un contexto de sociedad de masas. Por tanto, pueden considerarse como representaciones colectivas, impersonales, de carácter anónimo, que se transmiten fundamentalmente a través de la familia, de la educación, de los medios verbales (chistes, refranes, proverbios...), del arte y de los medios de comunicación. Para Adorno, la amenaza de los estereotipos no está en su presencia y utilización en los medios sino en su manipulación, empleando a los individuos como marionetas expresivas de una idea. Quin y McMahon (1997) consideran que la sociedad es, indirectamente, la creadora de los estereotipos y los medios de comunicación sus principales difusores y generadores. Añaden algo de gran importancia e interés, y es que éstos giran en torno a aquellos grupos que se consideran “problemáticos”, pues amenazan unos valores y un estilo de vida predominante en la sociedad.

LOS ESTEREOTIPOS DE GÉNERO

Uno de los estereotipos que a lo largo de la historia se ha mantenido con más fuerza ha sido el estereotipo de género, basado en las diferencias entre hombres y mujeres. Tal y como determina el Centro de Investigación Social, Formación y Estudios de la Mujer (1992) a lo femenino se le atribuyen tradicionalmente los siguientes atributos psicológicos: débil, emotiva, dependiente, despilfarradora, sumisa, educada, insincera y habladora. Por otro lado, según González y Núñez (2000) las responsabilidades de la mujer, desde esta perspectiva, se reservan al cuidado del hogar y de los hijos, mientras que a lo masculino, se le atribuye otros adjetivos tales como: dominante, agresivo, independiente, orientado hacia el trabajo y poco vinculado a lo doméstico, quizás por su tradicional cometido de sustento económico de la familia. Estos estereotipos perjudican tanto a hombres como a mujeres si bien éstas, al venir desempeñando habitualmente el rol de sumisión, salen más perjudicadas. Lo importante para asumir el cambio social producido por la incorporación de la mujer al mundo laboral no se basa tan sólo en que las mujeres puedan acceder a roles exclusivamente masculinos, sino que al acceder a éstos no pierdan su identidad femenina y, al mismo tiempo, que los hombres también puedan acceder a roles exclusivamente femeninos, sin que lo vivan como una amenaza a la pérdida de su identidad masculina.

FASES DE LA INVESTIGACIÓN

Muestra

Iciar Bollaín, tras una formación previa como actriz, guionista y realizadora de cortometrajes, se lanza a la dirección de largometrajes, con el reconocimiento por parte del público y de la crítica, con tres películas: “Hola ¿estás sola?” (1995), “Flores de otro mundo” (1999) y “Te doy mis ojos” (2004), que constituyen la muestra de este análisis.

Objetivo e hipótesis de partida

El objetivo principal de esta investigación consiste en analizar las películas mencionadas de Iciar Bollaín y extraer un perfil de sus personajes femeninos. Partimos de las siguientes hipótesis:

1. ¿Se muestra un modelo de personajes femeninos que se oponga al modelo tradicional?
2. ¿Qué es “lo masculino” y “lo femenino” en el cine de Iciar Bollaín y cómo lo representa?

Metodología

Desde una perspectiva narratológica, se procede a un análisis de contenido mediante técnicas cualitativas y cuantitativas, centrado sobre todo en la historia narrativa y en sus agentes. El análisis se basa en el modelo funcionalista o actancial, siguiendo los modelos de Propp y de Greimas. Estos modelos, criticados por algunos autores ya que intentan crear una estructura generalizable a cierto tipo de relatos, es útil para analizar las funciones representadas por los personajes femeninos en los textos audiovisuales seleccionados y establecer su coincidencia o divergencia con los roles tradicionalmente representados por las mujeres en la sociedad.

Elaboración de las fichas de análisis

Las fichas se pueden dividir en dos partes. En primer lugar, analizamos las fases de la historia de un modo estructural (etapas extraídas del modelo funcionalista, muy semejantes a las establecidas para la escritura de guiones o en el viaje mitológico del héroe clásico), según las 31 funciones establecidas por Propp y el tipo de personajes en base a la función que desarrollan en la historia. Éstas se distribuyen en tres actos de acuerdo al siguiente esquema:

Planteamiento (I-VI)

Nudo y desarrollo (VIII-XVIII)

Desenlace (XIX-XXXI)

Análisis

Hola, ¿Estás sola? (1995)

I. Alejamiento: la protagonista (Niña) deja su ciudad y un hogar familiar desestructurado.

II. Prohibición: normas que normalmente se dan a adolescentes (dejar los estudios, no llevar a chicos a casa...)

III. Trasgresión: rompe la relación con su padre al no acatar ninguna de las normas que éste le impone.

Las funciones IV-VIII no aparecen en este relato.

IX. La carencia: algo le falta a la protagonista. La carencia, tal y como cita Heredero (1998), es un tema común en los directores de los años noventa, consistente en la ausencia de una figura materna o paterna. En este caso, se trata de la madre, necesidad que conduce a la acción a la protagonista.

X. Mediación, momento de transición: la amiga de la protagonista (Trini) pregunta a ésta por su madre y la anima a buscarla en Madrid.

XI. Principio de la acción contraria: el héroe-buscador (en este caso la protagonista) acepta la búsqueda, aunque con serias dudas.

XII. Partida: las dos amigas marchan de sus respectivos hogares.

XIII. Primera función del donante: el héroe sufre una prueba. En este caso, la protagonista tiene dudas sobre la búsqueda de su madre. Desea el encuentro, pero al mismo tiempo lo teme.

XIV. Reacción del héroe: la protagonista va modificando su actitud y decide buscarla impulsada por su amiga.

XV. Recepción del objeto mágico: la carencia, oculta en un principio cuando el viaje se plantea como una excusa para "hacerse ricas", se convierte en una necesidad personal e interna de las protagonistas.

XVI. Desplazamiento: llegan a Madrid.

XVII. Combate: la protagonista y su madre, que se marchó de casa abandonando a su hija, discuten sobre lo ocurrido.

XVIII. Marca: la protagonista descubre que no puede esperar de su madre algo que no le dará, porque ella nunca asumió ese papel, sino que fue accidental.

XIX. Victoria: la protagonista, con la ayuda de su amiga, aprende a encontrar el arquetipo de la madre (cuidado, cariño) en sí misma.

XX. Reparación: la carencia se colma.

XXI. La vuelta: ambas regresan a casa con una perspectiva diferente de la vida. En este caso, el arquetipo de la madre (carencia en las dos protagonistas) se resuelve de diferente modo: la protagonista (Niña) asume su papel y comprende que su búsqueda está en su interior, mientras que su amiga decide ser madre y suplir así esa necesidad arquetípica.

Las funciones XXII a la XXXI no aparecen en este relato.

1. Antagonista o agresor: la necesidad arquetípica de una madre
2. Donante: la amiga
3. Auxiliar (objeto mágico): abrir los ojos y entender la existencia de una necesidad o carencia.
4. Princesa/objeto: solventar la carencia.
5. Mandatario: la amiga de la protagonista (Trini)
6. Héroe: las dos amigas
7. Falso héroe: la falsa imagen de la madre

Flores de otro mundo (1998)

I. Alejamiento: las protagonistas de esta historia son inmigrantes que se alejan de sus respectivos hogares en busca de una vida mejor.

Las funciones II y III no aparecen en este relato.

IV. Interrogatorio: El agresor intenta conseguir información sobre el protagonista para hacerle más daño.

V. Información: el marido de Patricia, la protagonista, descubre que ella aún sigue casada y que su marido la chantajea para obtener dinero.

VI. Engaño: el agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes.

VII. Complicidad: la víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo, a su pesar.

VIII. Fechoría: el agresor la presiona para conseguir dinero y el marido, Damián, descubre que ella le ha estado engañando, pues falsificó sus papeles ya que aún sigue casada.

IX. La Carencia: la característica principal de las mujeres de esta historia es la necesidad económica y material y la de los hombres del pueblo, la necesidad de compañía.

X. Mediación o momento de transición: El héroe se entera de la fechoría o de la carencia y se le hace partir. Patricia y Milady se dan cuenta de lo que necesitan.

XI. Principio de la acción contraria: El héroe buscador acepta o decide actuar.

XII. El héroe se va de su casa: Milady se marcha a Valencia y Patricia intenta adaptarse invitando a sus amigas.

XIII. Primera función del donante: el héroe reacciona. Milady decide escaparse del pueblo y dejar a su pareja, Patricia decide quedarse, pero con algunas condiciones.

XIV. Reacción del héroe: las protagonistas buscan la salida a su situación de manera activa, imponiendo su necesidad o sus deseos, desde distintas perspectivas. Patricia (dominicana) le dice a su marido que si quieren seguir juntos tendrán que aceptar a su gente y cambiar la relación con su suegra y Milady (cubana) se va del pueblo, pues su pareja sólo se preocupa de satisfacerla con bienes materiales pero no se preocupa por ella ni por sus sentimientos.

XV. Recepción del objeto mágico: cada una descubre un modo diferente para hacer frente a su situación.

XVI. Desplazamiento: Patricia busca cómo resolver su situación, enfrentándose a ella y no adoptando una posición sumisa. Milady busca la forma de escapar.

XVII. Combate: el héroe y su agresor se enfrentan en un combate. En el caso de Patricia, con su suegra, que representa el estereotipo de la mujer tradicional. Mientras que Milady, la chica cubana, empieza a ser maltratada por su pareja.

XVIII. Marca: después de la situación de conflicto, las protagonistas se hace cargo de su situación.

XIX. Victoria: el agresor es vencido. Damián se impone a su madre para que acepte a Patricia. Milady hace frente a su agresor y se va de casa.

XX. Reparación: la fechoría inicial es reparada o la carencia colmada. En el caso de Patricia, se reconcilia con su esposo y la madre de éste, formando una familia; en el caso de Milady, ante la imposibilidad de una reconciliación, se marcha de allí.

XXI. Vuelta: en el caso de Patricia, tras un nuevo conflicto, su marido le pide que no se vaya.

Las funciones XXII-XXXI no aparecen en esta historia.

1. Antagonista o agresor: los agresores externos son, en el caso de Patricia, su suegra (estereotipo de la mujer tradicional: sumisa, desconfiada, servicial) y su ex marido (estereotipo del hombre machista y dominante) y en el caso de Milady, su pareja (estereotipo del hombre machista y agresor). Los agresores internos son el miedo a actuar según sus necesidades y deseos y ser por ello rechazadas.
2. Donante: las amigas, en caso de los dos personajes femeninos principales.
3. Auxiliar (objeto mágico): en Patricia, la necesidad por dar a sus hijos una vida más feliz y llevar una vida digna. Y en el de Milady, la ayuda externa de amigos y la necesidad por llevar una vida mejor. Como ella manifiesta, no se vino de su país para estar encerrada en una casa.
4. Princesa/objetivo: llevar una vida sin penurias y ser feliz.
5. Mandatario: la necesidad
6. Héroe: las protagonistas

7. Falso héroe: el sueño idealizado de una vida fácil y mejor al llegar a España, carente de dificultades y la confianza exclusiva en la ayuda masculina.

Te doy mis ojos (2003)

I. Alejamiento: Pilar, la protagonista, se marcha de casa.

No aparecen las funciones II-V

VI. Engaño: su marido, Antonio, mediante regalos y promesas consigue que regrese con él, tras un episodio de malos tratos.

VII. Complicidad: la víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo, a su pesar.

VIII. Fecchoría: el agresor continúa maltratándola. A pesar de ser consciente en un principio de su problema, no puede evitar comportarse de un modo agresivo.

IX. La Carencia: la ilusión de la protagonista porque el cambio en su marido se produzca y volver a convivir juntos. La impotencia por desarrollar sus deseos, satisfacer sus propias necesidades y ser autosuficiente.

X. Mediación: Patricia se da cuenta de que necesita alejarse de él.

XI. Principio de acción contraria: duda ante esa decisión

XII. Partida: decide comenzar a actuar.

XIII. Primera función del donante: el héroe sufre una prueba. Cree que su marido realmente ha cambiado.

XIV. Reacción del héroe: la protagonista se distancia de su marido para volver de nuevo junto a él y caer en la misma situación de malos tratos.

XV. Recepción del objeto mágico: Pilar, la protagonista, descubre un interés por el arte y un deseo personal por ser útil a los demás y satisfacerse a sí misma.

XVI. Desplazamiento: Pilar comprende cuál es su situación y el único modo de salir de ésta.

XVII. Combate: la protagonista desafía a su marido cuando le oculta que sigue trabajando y comienza a desafiarle.

XVIII. Marca: Pilar llega a la más absoluta humillación, que marca un giro en la historia.

XIX. Victoria: en este caso, Pilar no consigue vencer a su agresor pero sí fortalecerse para distanciarse de él e iniciar una nueva vida.

XX. Reparación: la carencia de Pilar se solventa cuando ella comprende que puede vivir sin estar a expensas de los deseos de su marido, que ella puede existir primero como persona para poder recuperar su dignidad.

Las funciones XXI a la XXXI no aparecen en esta historia.

1. Antagonista o agresor: hay un antagonista interno, que es la dependencia de la protagonista a su agresor, su impotencia para realizar sus deseos y necesidades y, por otro lado, un antagonista externo, su marido.
2. Donante: en este caso se trata de la hermana de la protagonista, el verdadero apoyo para que ella tenga la fuerza suficiente para abandonar a su marido.

3. Auxiliar (objeto mágico): el descubrimiento de la posibilidad de ser ella misma.
4. Princesa/objetivo: poder ser feliz y llevar una vida normal, alejada de los malos tratos.
5. Mandatario: la hermana de la protagonista es la que hace que reflexione sobre su situación y pueda actuar.
6. Héroe: la protagonista
7. Falso héroe: el sueño idealizado de poder cambiar a una persona enferma

CONCLUSIONES

En las tres películas analizadas se pueden observar las siguientes constantes: en primer lugar, se trata de un cine protagonizado por mujeres psicológicamente fuertes, independientes y buscadoras (el héroe buscador según Propp). Los hombres pasan a un segundo plano sin que signifique una exclusión o una omisión. Se convierten en una excusa para explicar la relación de las mujeres protagonistas con éstos y cómo ellas viven y afrontan las distintas situaciones que se les plantean: en la primera historia, la búsqueda e integración de la necesidad arquetípica de la madre, en la segunda, la necesidad por conseguir una vida mejor y, en la tercera, la búsqueda de la dignidad y la autosuficiencia. No obstante, los personajes masculinos, a pesar de ser secundarios, tienen también una gran importancia en el desarrollo de la historia y, en ningún caso están estereotipados. La directora consigue introducirse en su psique con la misma profundidad que en la de las mujeres, ahondando en sus sentimientos, en la impotencia generalizada de no saber afrontar su papel "masculino" en una época social en la que, tal y como se explica en la introducción, los conceptos "masculino" y "femenino" se están transformando a gran velocidad. No obstante, hay otros personajes masculinos que sí saben asimilar esos cambios y, por tanto, comprender y mejorar su relación con las mujeres

Regresando al esquema de Propp, la carencia inicial de los personajes femeninos es la afectiva y/o económica: la protagonista de *Hola, ¿Estás sola?* busca a su madre pero también "hacerse rica", las de *Flores de otro mundo* tener una vida mejor que en sus países de origen y la protagonista de *Te doy mis ojos* conseguir su independencia y felicidad. Se trata a su vez de mujeres activas, con iniciativa, que no esperan que los hombres resuelvan sus propios conflictos, sino que comienzan a convertirse en seres activos al desear nuevas expectativas para su desarrollo íntegro que no sea tan sólo la maternidad (la madre en *Hola, ¿Estás sola?* a pesar de ser madre reniega de esa situación no deseada). Son también personajes transgresores que al buscar su propia felicidad contradicen en algunos casos las expectativas de sus parejas. El agresor de los personajes es sobre todo interno porque, más allá de los antagonistas físicos (la madre en *Hola, ¿Estás sola?*, la suegra y el ex marido, en *Flores de otro mundo* o el marido en *Te doy mis ojos*) el verdadero agresor está en ellas mismas, en esa dicotomía por asumir el rol que les ha sido asignado tradicionalmente como mujeres en la sociedad o en buscar nuevos roles, acordes a sus propios sentimientos, siempre latentes pero que ahora por fin consiguen hacerse ver. Las protagonistas terminan enfrentándose a su agresor, tanto interno como externo y consiguen vencerlo.

En las tres historias, el punto de apoyo de las protagonistas (las donantes, según Propp), son amigas, mujeres que, desde una perspectiva diferente, les ayudan a tomar decisiones, ya que las protagonistas carecen de arquetipos maternos válidos (como indicaba en su frase Chus

Gutiérrez). En *Hola, ¿Estás sola?*, la protagonista vive sin la referencia materna y cuando la encuentra comprende que esa figura no responde a sus ideales, por lo que se ve obligada a crear un arquetipo interno que ejerza esas mismas funciones, a cuidar de sí misma. En *Flores de otro mundo*, las protagonistas están a miles de kilómetros de su hogar y en países diferentes culturalmente, con lo cual buscan el apoyo en amigas que están viviendo su misma situación. Y, en *Te doy mis ojos*, la madre representa el modelo tradicional, aconsejando a su hija que aguante los malos tratos como ella hizo, lo que conduce a la protagonista a buscar nuevas referencias útiles para su extrema situación.

Para finalizar, si bien la trayectoria de la actriz y directora Icíar Bollaín es muy variada, abarcando distintos géneros y temáticas tal y como recoge Rodríguez Merchán (2005), en un artículo que analiza con profundidad la filmografía de esta directora, se confirma, tras el análisis, que la muestra seleccionada rompe con el estereotipo tradicional en la representación de los personajes femeninos. La directora trabaja sus personajes en profundidad desde una dimensión antropomórfica, sin asignar roles o funciones según se trate de hombres y mujeres, de tal manera que las mujeres pueden llagar a tomar parte activa de las situaciones convirtiéndose en sujeto (y no ya en objeto) y manifestar su punto de vista. Las películas de Icíar Bollaín sirven, a través de sus personajes, como modelo de socialización mediante el cual las mujeres pueden ir comprendiendo y asimilando un papel o un rol distanciado del tradicional y, de este modo, se puede ir normalizando y mostrando una nueva situación más cercana a las vivencias de los hombres y mujeres en la actualidad. En definitiva, una manera de manifestar, a través del cine, que ese cambio es posible.

Fuentes y Bibliografía

- Arrinconando estereotipos en los medios de comunicación y la publicidad* (2003). Madrid: Dirección general de la mujer. Consejería de trabajo, p. 32, 251.
- BERMEJO, M^a L. FAJARDO, I., RUIZ, M^a. I., FAJARDO, G. "La mujer y lo femenino en el mundo actual" en Fajardo Caldera, M^a. I., Vicente Castro, F., Ventura Díaz, A., Ruiz Fernández, I. Del Barrio del Campo, J. (2005). *Aportaciones psicológicas y mundo actual*, Editorial PSICOEX, Santander, p. 197
- CASSETTI, F. & DI CHIO, F. (1999). *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Madrid: Editorial Paidós.
- Estereotipos sexuales y géneros televisivos en Venezuela* (1992). Venezuela: Centro de Investigación Social, Formación y Estudios de la Mujer.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J. (1993). *Narrativa audiovisual*. Madrid: Editorial Cátedra, p. 300.
- GONZÁLEZ, R. Y NÚÑEZ, T. (2000). *¿Cómo se ven las mujeres en televisión?* Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros.
- HEREDERO, CARLOS F., (1998). *La mitad del cielo. Directoras españolas de los años 90*. Málaga: Primer festival de cine Español de Málaga, p.33
- JUNG, C.G. (trad. 1964). *Tipos psicológicos I*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- KIENTZ, A. (1974, 2^a Ed.). *Para analizar los mass media. El análisis de contenido*. Valencia: Fernando Torres. p. 58, 161-182.
- LIPPMAN, W. (1922). *La opinión pública*. Madrid: Editorial Langre.
- MARTÍNEZ I SURINYAC, G. (1998). *El guión del guionista. El desarrollo del guión desde la idea hasta el guión literario*. Barcelona: Editorial Cims 97, p. 40, 138.
- PROPP, V. (2000). 10^a Ed. *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- QUIN, R. Y MCMAHON, B. (1997). *Historias y estereotipos*. Madrid: Ediciones de la torre. p. 139, 140.
- Real Academia Española (1970). *Diccionario de la lengua española*. Madrid. p. 119.
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, E. (2005). *Loíar Bollain: una limpia mirada, delante y detrás de la cámara*. Madrid: 35 Festival de Cine de Alcalá de Henares (en prensa)

Estrategias discursivas de la animación: Los increíbles

Noelia Ibarra Rius
Xavier Mínguez López
Universidad de Valencia

HACIA UN ECLECTICISMO METODOLÓGICO

En la actual sociedad de la información marcada por la vertiginosa velocidad de los intercambios comunicativos, su relación con las nuevas tecnologías y, en última instancia, la globalización, resulta imprescindible el análisis detallado de las estrategias discursivas inherentes al producto fílmico, con el fin de mostrar los mecanismos en absoluto casuales que codifican las imágenes y la trama con el sutil velo del entretenimiento.

La construcción de la realidad social, su asunción por parte de los receptores y por tanto, su transmisión eficaz y coherente, requiere la correcta y adecuada conformación o codificación de los discursos, instrumentos y vehículos indispensables para la construcción del imaginario. El cine adquiere un papel fundamental en la construcción y recreación de este imaginario social, y más concretamente, sexual, puesto que justifica la configuración de una ideología creadora de estereotipos asumidos como naturales, únicos e incuestionables. En este sentido, el cine debe comprenderse como un elemento esencial en el proceso comunicativo global, con un lenguaje, unos componentes y por tanto, unos efectos propios.

En el marco de la estructura de la comunicación audiovisual, la función ideológica de los productos y discursos como vehículos de transmisión de determinados modelos de pensamiento y acción se alberga en el seno de las relaciones existentes entre el sistema socio-económico hegemónico del XXI, la producción y circulación de las diferentes industrias de la cultura y del ocio y los intereses e intenciones de los dueños de la sociedad y de la comunicación. Según anota Schiller (1996: 9-11)

Las películas, los deportes, la música popular, los datos electrónicos y los programas de televisión son los nuevos productos que interesan, financiera e ideológicamente, al comercio internacional. Los productos culturales mediáticos ocupan ya el segundo lugar –después de la industria aeroespacial– en las exportaciones de Estados Unidos. La influencia que tienen esos productos, diseñados para vender, sobre las creencias y la conciencia humana, es difícil de valorar, pero no se la puede pasar por alto. Cuando las audiencias globales miran los informativos de la CNN, no reciben una información universal objetiva. Con la retransmisión para millones de personas de un espectáculo deportivo, o de la entrega de los premios de la Academia de Hollywood, se difunden, intencionadamente o no, unos valores muy concretos. Y esos valores inciden en la forma de pensar de la audiencia, tanto si es consciente de ello como si no.

En la actual dinámica de trabajo, se imponen los beneficios empresariales a las necesidades sociales. Se da prioridad al mensaje publicitario y al apremio por la adquisición material individual, en el detrimento del bienestar cultural de la población. La creciente concentración y expansión de unas gigantes empresas multimedia induce a pensar que seguirá aumentando la subordinación de las audiencias locales (y nacionales) a las imágenes, los mensajes y la influencia de un reducido grupo de personas con poder de decisión en los aspectos culturales.

Según se desprende de las notas anteriores, el análisis de cualquier producto comunicativo, en tanto inserto en el seno de un proceso de producción, circulación y recepción o consumo, requiere de un modelo de análisis ecléctico e interdisciplinar, capaz de dar cuenta de la complejidad. Como afirma Bernardo (2005: 34):

La realidad comunicativa, el sistema comunicativo, en definitiva la comunicación, forma parte, como subsistema, de la sociedad contemporánea (sistema) y, por lo mismo, ha de entenderse como un fenómeno complejo debido a los factores que convergen en él, bien como marco para el desarrollo del proceso comunicativo o bien como elementos estructurantes del mismo. La adecuación y eficacia de los paradigmas que pretenden afrontarlo, de forma genérica o en alguno de los aspectos, deberán, pues, asumir esa complejidad como supuesto y principio determinante para ensayar su explicación e interpretación. [...]

La delimitación de la realidad comunicativa actual como objeto de investigación definido por la complejidad supone, como hemos dicho, partir de la complejidad de la propia sociedad contemporánea dentro de la cual se enmarca la dinámica comunicativa a la que pretendemos enfrentarnos y, por consiguiente, el punto de partida para definir los fenómenos comunicativos actuales ha de ser el diagnóstico de la sociedad actual que, en la mayoría de los casos, se denomina con términos o expresiones que aluden al factor informativo: sociedad o era de la información, sociedad informacional, sociedad digital.

Desde nuestra perspectiva no puede analizarse el discurso fílmico sin partir de su inserción en el marco más extenso del sistema audiovisual –producto e industria– y éste como un subsistema del sistema global de la sociedad contemporánea. A tal efecto, la economía política de la comunicación nos permite considerar las interrelaciones existentes entre la sociedad como conjunto de factores sociales, económicos, políticos, culturales, y el audiovisual como un factor dentro de este gran sistema en el que adquiere su auténtica dimensión, ya como refuerzo de la propia estructura social o ya como configurador de las ideologías que rigen en esa sociedad. Por tanto desde este modelo de estudio, los productos comunicativos pueden analizarse desde la interrelación de su naturaleza retórica, semiótica y tecnológica con su dimensión política, socioeconómica e ideológica.

No obstante, pese a la aceptación general del paradigma de la economía política de la comunicación (Murciano, 1992; Zallo, 1992; Millán 1993), creemos que resulta conveniente introducir en ese modelo otras perspectivas, por ejemplo la semiótica y los estudios de género, para cubrir algunas de las carencias que presenta, sobre todo con respecto al análisis y valoración de la peculiaridad

de los productos y discursos audiovisuales. La naturaleza semiótica atribuible al discurso fílmico exige la inclusión de los presupuestos de análisis e interpretación propios de esta perspectiva, no sólo por el conjunto de factores que intervienen en el proceso de producción, sino también por la propia naturaleza del texto o discurso que adquiere su peculiaridad, por razón de las exigencias de codificación, por el soporte tecnológico y por la integración dentro de unidades más complejas.

Desde una perspectiva semiótica y socioeconómica no podemos olvidar la naturaleza tecnológica e industrial del cine y más concretamente de los films, sus productos, en tanto en cuanto ambos rasgos de su caracterización constituyen la base para su definición como discurso y su consideración como mercancía con un coste de producción y circulación y un valor de intercambio mercantil. Nos referimos por tanto, a la necesidad de subrayar la importancia de las nuevas tecnologías y su concepción no únicamente como soporte o instrumento, sino como elemento indispensable de la propia naturaleza de los discursos en cuanto creadores de una realidad (o *no realidad* según algunos autores) diferente que, al mismo tiempo, plantea nuevos modos de percepción, tal y como puede constatarse por ejemplo, en el cine de animación.

Nos hallamos por lo tanto, muy distantes de la concepción de cine como mera reproducción de la realidad, tal y como anhelaba Bazin, dado que en tanto discurso puede comprenderse como muestra de los "Aparatos Ideológicos de Estado (AIE)" apuntados por Althusser (1978: 122-123), definidos como "cierto número de realidades que se presentan de modo inmediato al observador en forma de instituciones diferenciadas y especializadas", entre los que señala diversos sistemas como el religioso, escolar, familiar, político, jurídico, político, sindical, informativo y cultural. El AIE funciona de manera secundaria a través de la "represión" (1978:124) pero, fundamentalmente "mediante la ideología" (1978:124), definida ésta como "una representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia" (1978: 144) cuya función "en tanto que toda ideología tiene la función (que la define) de constituir a los individuos concretos en sujetos"(1978: 154).

DE CÓMO LAS HEROÍNAS SE CONVIRTIERON EN MUJERES, MADRES Y ESPOSAS

Los estudios Pixar han sido, en buena medida, una tabla de salvación para la maltrecha economía de la factoría Disney, en franco declive tanto económico como en lo que respecta a su absoluta hegemonía en el mercado occidental de los dibujos animados. De acuerdo a Herman y McChesney (1997: 134-5):

Históricamente, Disney ha sido muy fuerte en el entretenimiento y los dibujos animados, dos áreas que funcionan bien en el mercado global. Para protegerse a sí misma de la competencia en su dominio global del lucrativo mercado de los dibujos animados, en 1997 Disney firmó una alianza conjunta de diez años para producir por lo menos cinco películas con Pixar, los especialistas de animación por ordenador responsables del éxito de *Toy Story* en 1995. Disney también compró un 5% de Pixar. El acuerdo con Pixar es una prueba más de cómo incluso las más dinámicas compañías menores de los medios necesitan alinearse con un gigante para prosperar en el mercado global. El acuerdo también proporciona a Disney más material para expandirse en el mercado global de la televisión infantil

Esta salvación ha pasado, a nuestro parecer, en una renovación intensa de los temas y del tratamiento de las tramas que se alejan de tono ñoño y dulzón al que nos tenía acostumbrados. Asimismo, el formato digital confiere a las películas una nueva textura más acorde con los patrones audiovisuales de los niños y niñas actuales, acostumbrados a la animación digital por el empleo masivo del ordenador personal. La renovación estética se completa, en el caso de *Los Increíbles*, con una

estilización de las líneas que confiere un aspecto mucho más moderno a los personajes, algo alejados del patrón realista y detallista de las producciones típicas de la factoría.

Sin embargo, parece que Pixar no puede sustraerse de la carga conservadora de la que su mentor ha sido siempre un fiel defensor. Si en *Toys' Story* se le daba una gran importancia a la amistad, en *Bichos*, a la creatividad y la iniciativa individual, la película que nos ocupa enfatiza la importancia de la familia. Una familia, además, tremendamente conservadora en la que el hombre es el encargado de llevar el dinero a casa, mientras la mujer se ocupa de las tareas de hogar y del cuidado y la educación de los niños.

De esta manera, los personajes se definen de acuerdo a un patrón cultural que fija identidades ("ser hombre", "ser mujer"), una constatación de paradigmas o modelos identitarios a partir de identificaciones con ideales culturales. Nos hallamos de acuerdo a Colaizzi (1997), ante la dimensión social de la existencia y la experiencia humana, ante "tener que demostrar" constantemente la adscripción a uno de los dos términos del binomio para que ser identificados, por lo que ese "deber demostrar" se convierte en un "deber ser" para la mirada del *otro*.

Se configura y difunde un imaginario social caracterizado por el binarismo sexual, en el que la representación de la mujer como entidad modélica de la condición femenina se efectúa a partir de toda una atribución de funciones y división de espacios –público/privado–. La asignación de tareas se puntúa de acuerdo a la biología, comprendida desde el sistema sexo/género acuñado por Rubin (1986), en que se reseña la escisión entre la biología y la mujer, como ese "deber ser social", trayecto y producto configurador de la feminidad. Según Rubin "un sistema sexo/género es el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen las necesidades humanas transformadas...". En efecto, la distinción planteada por la crítica feminista entre sexo y género escenifica el trayecto de la hembra a la mujer, distingue la biología de la dimensión socio-cultural al tiempo que establece una separación entre el cuerpo sexuado como determinación biológica y las marcas de representación de la masculinidad y feminidad esbozadas tanto por los códigos sociales como por las pautas culturales.

La barra mostraría para Colaizzi (1997: 107) "lo que separa a la hembra de la mujer", la cual siguiendo a Judith Butler comprende el sexo como una construcción cultural, de la misma manera que el género, el sexo sería el medio a través del que la "naturaleza sexuada" se establece como "pre-discursiva", anterior a la cultura, una superficie políticamente neutra sobre la que la cultura actúa. En este sentido, ni el sexo ni el género serían atributos pertenecientes a los cuerpos, sino el citado proceso, ese "llegar a ser", una manera de existir socialmente y por tanto medios de representación y autorepresentación, una "tecnología social", terminología apuntada por de Lauretis en *The Technology of Gender*.

No obstante, este reparto de roles tradicional no es la única ni la más hiriente muestra de sexismo de la película ya que se enmarca en un contexto que hace aún más intensa la carga conservadora, al mismo tiempo que poco creíble.

En el film, los protagonistas *Mr. Increíble* (un hombre de extraordinaria fuerza) y *Ms. Increíble* (antes Elastigirl, capaz de moldear su cuerpo a voluntad), como el resto de superhéroes que transitan por la ciudad, se ven obligados a entrar en la clandestinidad de manera obligada a causa de una cadena de pleitos contra ellos por diferentes violaciones de la ley, a todas luces injustos. El matrimonio, pues, se instala en un típico barrio medio burgués con vivienda unifamiliar y trata de criar a sus hijos Dashiell, "Dash", Violeta y Jack-Jack Parr. Los primeros, Dash y Violeta, han desarrollado nue-

os poderes, por una parte la velocidad y por la otra la invisibilidad y la creación de campos de fuerza. Sin embargo, Mr. Increíble no se adapta a su nueva vida y pierde un trabajo tras otro, a causa de perder los estribos y revelarse como un superhéroe. Inesperadamente, Mirage, una bella joven-cita, le propone una misión que debe mantener en secreto. Elastigirl intercepta una llamada telefónica y sospecha que su marido le es infiel. Cuando su marido se encuentra en peligro ella, junto con sus hijos, parten al rescate. El “happy ending” –el “tesoro ideológico final” según Burch (1987)– es previsible, tal como corresponde al modelo de representación institucional y se consigue gracias a la asunción de cada miembro de la familia de su rol característico tanto como superhéroes como de familia.

Si observamos detalladamente el desarrollo de la película comprobaremos que los roles de los que hablamos están presentes en todo momento. Ya en el inicio, la mujer caracterizada como superheroína, responde a una entrevista televisiva en la que se muestra confiada y lanza la primera muestra de la importancia que tendrán los roles de género en el film. Elastigirl declara a una cámara: “¿Sentar la cabeza? ¿Qué dices? Estoy mejor que nunca [...] Chicas, pensadlo, ¿dejar que salven el mundo los hombres?”. Declaración casi profética del yugo que se autoimpondrá cuando abandone su vida de heroína. De acuerdo con los datos que facilita la narración, ella es quien se encarga de la mudanza. También se ocupa de los problemas de su hijo en la escuela ya que visita al director ante la denuncia de algunas travesuras de Dash. Asume la responsabilidad de la invisibilidad de los superpoderes de los hijos ante la sociedad, o para ser más exactos, asume la responsabilidad del cuidado del hogar con lo que ello conlleva también de asunción del rol de responsable en general.

Esta nueva invisibilidad choca sobre todo con la visión de la mujer que ejercía de superheroína con el nombre de Elastigirl y que contaba con los rasgos propios de una mujer independiente, dueña de sus acciones y con iniciativa propia. La renuncia a su vida independiente es absoluta y así lo manifiesta en diversas ocasiones. Por ejemplo, cuando le reprocha a su marido sus salidas nocturnas como un modo de “desarraigar la familia” (momento en el que impone a Mr. Increíble el rol familiar, y que supone un punto de inflexión en la acción). O de manera semejante, en las diferentes discusiones con sus hijos y también con su marido sobre la importancia de mantener su nuevo estatus que en definitiva, no es más que la importancia de mantener unida la familia sin introducir modificaciones en la asignación de funciones. También sorprende su debilidad ante el peligro (a pesar, insistimos, de haber luchado contra supermalvados en numerosas ocasiones), pues su reacción cuando descubre la amenaza que acecha a su marido es sencillamente, ponerse a llorar.

Se podría argumentar que la protagonista se rebela al final cuando decide buscar a su pareja que ha caído en las garras del malvado Síndrome. Pero detengámonos un poco en el motor de esa rebeldía que no es otra que los celos. En realidad, la situación que desata la necesidad de Ms. Increíble de enfundarse el uniforme y lanzarse al rescate, no es la búsqueda de su dimensión de superheroína, o salir de la rutina, o redescubrirse como mujer independiente. Es tan solo el miedo a perder su familia, pérdida representada en la huida de su marido en brazos de otra mujer. Así pues, este despertar de la parte activa del personaje, lejos de representar una reivindicación de su protagonismo, queda supeditado a la importancia de su papel de madre y esposa y, subordinado a los intereses de la familia en general. La mujer no es, pues, más que la garante de los valores tradicionales del núcleo familiar. Su papel de heroína, es una extensión de este papel.

Si analizamos también el resto de personajes femeninos, veremos que cumplen también con todo tipo de estereotipos sexistas. En primer lugar, Violeta, la hija, tímida y problemática, tiene como

poder principal la invisibilidad. En la construcción de este personaje se conjugan diferentes metáforas de la femineidad: la metáfora telúrica profusamente documentada por Dijkstra (1986) en lo que al fin de siglo se refiere o la cabellera femenina, elemento fundante de infinidad de discursos pertenecientes a todas las artes (Bornay: 1994). De tal forma cobra relevancia la melena de Violeta que podríamos aventurar una lectura del personaje a partir de lo que esconde tras ella, dialogando a través de uno de los atributos fundamentales de la representación femenina con el juego de ausencia/presencia de la mujer trazado en la historia de la cultura. Recordemos también que la metáfora telúrica se ha esbozado en numerosas ocasiones en la cabellera femenina, como Juana de Ibarborou condensa en las siguientes palabras: "No trences mis cabellos. Mis cabellos son tierra con la que han de nutrirse las plantas de la tierra". También crea campos de fuerza alrededor de ella, con lo cual recupera la imagen de la mujer como habitáculo receptor, como útero protector que se evidencia en la esfera de fuerza que crea para proteger a su hermano pequeño, o para proteger también a su familia al completo. Esta imagen de la mujer como habitáculo, también es recurrente en la madre que adquiere la forma de un paracaídas o de una barca, para proteger a sus hijos de diferentes peligros. El viaje iniciático de la pequeña acaba, no con su emancipación completa (aunque para ser justos, se trata tan solo de una adolescente) sino con un aumento de confianza en sí misma que le lleva a tomar la iniciativa para conquistar al chico por el que suspiraba.

La antagonista femenina, Mirage, se acoge a otro estereotipo femenino, la *femme fatale*, una mujer que utiliza su atractivo irresistible para llevar a los hombres a la perdición. Así lo hace con Mr. Increíble, y así parece haberlo hecho con otros superhéroes previamente. En Mirage su construcción retoma la representación del cuerpo femenino difundida por el modelo cinematográfico clásico hollywoodiense y por tanto, el *film noir* que populariza este estereotipo, desvelando acertadamente la espectacularización del mismo, la configuración de una imagen de la mujer deseada como objeto hermoso, espectacularizada de acuerdo a la hiperbolización de su belleza como metonimia de su ser (Mulvey, 1988). Sin embargo, como en otros casos, la *femme fatale* queda subordinada a un hombre, al supervillano al cual sirve a pesar de su evidente maldad. Mirage, acabará cambiando de bando cuando compruebe que su vida no tiene valor para Síndrome.

Finalmente, las únicas mujeres trabajadoras desempeñan su actividad en profesiones tradicionalmente etiquetadas como "femeninas", nos referimos a Kari, adolescente que compagina sus estudios con el trabajo de canguro y Edna Mode, modista de los superhéroes, quien como principal característica tiene su fealdad más que evidente: estatura baja, gafas grandes y extravagantes, cuerpo asexuado... la mujer que trabaja y que además demuestra una personalidad arrebatadora y casi avasalladora, tiene que cargar con la rémora de perder sus rasgos femeninos.

Como vemos, en los personajes femeninos de *Los Increíbles* se concretan casi todos los aspectos del sexismo: invisibilidad, deshumanización, dependencia y subestimación (Suardiaz 2002). Pero los personajes masculinos representan la otra moneda del sexismo, es decir, su masculinización exagerada tanto desde los aspectos que conciernen a la vida cotidiana, como a aquellos que conciernen al simbolismo de los personajes.

El protagonista, Mr. Increíble, tiene como principal cualidad su fuerza sobrehumana. Aun coincidiendo con Tasker (1993)

Más que entender el héroe masculino musculoso tanto como una reaserción, como una representación paródica de los valores masculinos, podemos examinar las maneras en las cuales representa ambos, también como siendo producida por la, en vías de desarrollo, e inestable relación entre estas, y otras, imágenes de la masculinidad.

La aparición del superhéroe masculino con un superpoder directamente relacionado con uno de los atributos por excelencia de la masculinidad, no nos parece casual. Además, el personaje insiste en varias ocasiones en su obligación de hacerlo todo solo (mantener la familia, salvar al mundo, etc.). Su papel dentro del equilibrio familiar también es, como en el caso de su esposa, claramente tradicional. Trata de asegurar unos ingresos regulares a pesar de que ello signifique renunciar a su más íntimo deseo, también coartado por una sociedad incomprensiva. Es el salvador a todos los niveles, tanto como superhéroe, como empleado de una empresa de seguros (donde ayuda a las abuelitas a conseguir sus indemnizaciones), así como padre. A pesar de ello su vida familiar no le proporciona grandes satisfacciones, a la vista de su comportamiento esquivo y desinteresado durante la cena con su esposa e hijos, en la cual lo único que consigue hacerle levantar la vista del periódico es la narración de las proezas de su hijo (varón). Es la madre la encargada de velar por la estabilidad familiar, el padre tan solo la soporta ya que su responsabilidad es de puertas para afuera.

La imagen de la cena familiar acaba con la escapada de Mr. Increíble a jugar a los bolos (imposible no pensar en *Los Picapiedra* y su escala de valores ultratradicional), con su antiguo compañero de hazañas, Frozono. Esta escapada a los bolos no deja de ser una reivindicación del hombre que trabaja para la familia de su espacio personal, espacio que le es negado (o autonegado) a la mujer. En todo caso, es una coartada para el verdadero hobby de la pareja de amigos que consiste en espiar la radio de la policía para conseguir ayudar en los posibles problemas que surjan, a pesar de que su actividad como superhéroes está prohibida. Una travesura que aun ahonda más en el espacio de rebeldía que se le supone al hombre y que se le niega sistemáticamente a la mujer.

Como personaje, no hace más que adecuarse a los estereotipos masculinos más conservadores (citábamos antes el caso de *Los Picapiedra*). Más aún si lo enfrentamos a los valores que representa su esposa. Pero no sólo Mr. Increíble se acopla a su estereotipo. También su hijo, Relámpago, está caracterizado con valores tradicionalmente considerados como masculinos: la rebeldía, la hiperactividad y su particular superpoder, la velocidad. Nuevamente, apelamos a la comparación con su hermana mayor y su caracterización. No olvidemos que una de las últimas escenas de la película culmina con el logro de una medalla por el chaval (medalla a todas luces inmerecida, ya que es fruto de su supervelocidad).

No nos detendremos mucho en las características del supervillano, ya que no es una figura que refuerce necesariamente los roles sexistas en la película. Aunque Kronos es un personaje resentido con la mutilación de su masculinidad representada en la ausencia de superpoderes que intenta suplir con diferente artilugios mecánicos. La técnica al servicio de una malévola cirugía con la cual se atribuye atributos de los que carece. Como es lógico, esta pretensión es castigada con su eliminación, irónicamente, por el personaje más pequeño de la historia, el bebé del matrimonio Increíble.

Sin embargo, sí merece reseñarse la figura de Frozono, que a pesar de ser secundaria, no deja de reforzar la dicotomía mencionada anteriormente. También él se convierte en un cabeza de familia tradicional con su esposa en casa. Aunque no se cita literalmente, la invisibilidad de la esposa parece reforzar esta idea, ya que no se hace ninguna referencia a ella como nada más que la cónyuge (la que espera en casa que su marido vuelva de jugar a los bolos, o la que se ocupa de guardar la ropa, incluyendo el traje de superhéroe de su marido). Por si fuera poco, la única frase de esta invisible esposa (en voz en off), no deja lugar a dudas del reparto de roles en la pareja: "Soy tu mujer.

¿Qué quieres que sea más importante que yo?”. Intervención que aun resulta más ridícula si pensamos que Frozono busca su supertraje para enfrentarse a una amenaza mundial.

Si el análisis del texto nos conduce a la conclusión de una manipulación ideológica, los paratextos (entrevistas, publicidad, extras del DVD...) no hacen más que confirmarla. Los autores declaran su interés en mostrar una familia poco convencional en la cual la unidad constituye el sustento ideológico de dicha estructura.

Así pues, verificamos en esta nueva entrega de Pixar/Disney la permanencia de los valores conservadores que desde los inicios de la factoría han venido caracterizando todos sus productos: No obstante, desde nuestro punto de vista, esta revisión del mito del superhéroe, pese a resultar un producto muy divertido e ingenioso, con numerosos guiños contextuales y una fina ironía, representa una forma más sutil de dirigismo ideológico, ya que la apariencia de normalidad de los comportamientos y las elecciones de los personajes impiden la más mínima reflexión sobre su estatus. Creemos también que sólo la interdisciplinaridad de aproximaciones permite una visión holística capaz de completar los estudios fragmentarios, fruto de un solo enfoque metodológico.

Bibliografía

ALTHUSSER, L. (1978) *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, en *Ensayos*, Laia: Barcelona.

BURCH, N. (1987) *El tragaluz del infinito*, Cátedra: Madrid.

COLAIZZI, G. (1997) "Género y tecnología(s): de la voz femenina a la estilización del cuerpo", *Revista de Occidente* núm. 191, Marzo 1997, pp.105-119.

GAYLE, R (1986) "El tráfico de las mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo", *Nueva Antropología*, vol. VIII, 30, noviembre 1986, México, pp.96-145.

HERMAN, S. E.; McCHESENEY, R. (1997) *Los medios globales. Los nuevos misioneros del capitalismo corporativo*, Cátedra: Madrid.

LÓPEZ, Á.; GALLARDO, B. (eds.) (2005) *Conocimiento y lenguaje*, Universitat de València: Valencia.

MULVEY, Laura (1988): *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Episteme.

MILLÁN, J. L. (1993) *La economía de la información*, Trotta: Madrid.

MURCIANO, M. (1992) *Estructura dinámica de la comunicación internacional*, Bosch: Barcelona.

SUARDIAZ, D. E (2002) *El sexismo en la lengua española*, Libros Pórtico: Zaragoza

TASKER, Y. (1993) *Spectacular bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*, London & New York: Routledge/AFL.

SCHILLER, H. (1996) *Aviso para navegantes*, Icaria: Barcelona

ZALLO, R. (1992) *El mercado de la cultura. Estructura económica y política de la comunicación*, Tercera Prensa = Hirugarren Prentsa: Donostia

La expresión de la identidad sexual en el cine de Derek Jarman

Monika Keska y Magdalena Cichocka
Universidad de Granada

Derek Jarman (1942–1994), pintor y cineasta británico fue uno de los artistas más innovadores en el cine británico de las últimas décadas, tanto en los aspectos formales como ideológicos de sus películas. Su estilo, al contrario de la regla general, radicalizaba con el paso del tiempo, sus últimas películas se acercan al cine experimental y al vídeo art. Uno de sus principales objetivos fue la renovación del lenguaje cinematográfico y crear formas de expresión nuevas en oposición a la colonización cultural por parte de Hollywood y la consiguiente comercialización de la cultura artística en el Reino Unido. Su estilo combinaba la experimentación formal con el sistema narrativo, y las referencias a la tradición cultural británica. Jarman aludía al patrimonio artístico inglés para manifestar su disconformidad con la decadencia cultural de la época de Thatcher: *“The Sonnets” and “The Symposium” are a cultural condom protecting us of the virus of the yellow press.*¹ En sus películas expresaba abiertamente sus ideas políticas criticando la política cultural y social de la administración de Thatcher y reclamaba la igualdad de derechos para las minorías sexuales, de lo que fue precursor en el cine europeo—. Por esa razón su obra es fundamental para el estudio de la expresión de las identidades sexuales en el cine contemporáneo.

La tendencia neorromántica² en la cultura británica de los años 80 había marcado notablemente la obra de Derek Jarman. La corriente neorromántica se dio a conocer en Gran Bretaña en la década de los 40, su huella es perceptible en la pintura (John Minton, Leslie Hurry, David Jones), literatura y cine inglés (*A diary for Timothy* de Humphrey Jennings, 1945, *A Canterbury tale* de Pressburger, 1944). David Mellor en *A paradise lost: The Neo-Romantic imagination in Britain 1945-55*³, menciona entre sus características la relación entre el cuerpo y la sexualidad, el mie-

do a la muerte y la extinción, creación de mitos, sentimiento nostálgico por el pasado mejor, búsqueda de la esencia de la cultura británica y la exaltación del paisaje inglés. El neorromanticismo había influido considerablemente en la cultura inglesa de los 80, cuando el país, gobernado por Margareth Thatcher, pasaba por una etapa muy dura desde el punto de vista económico y social. Esa situación quedó reflejada en películas como *The Last of England* o *Jubilee*, en las que se daba una visión apocalíptica de la situación actual del Reino Unido, contrastada con épocas del pasado como el reinado de Isabel I.

Jarman estudió literatura inglesa e historia del arte en King's College en Londres, donde conoció las obras de escritores que tuvieron luego una importante influencia en la expresión de su propia sexualidad: Jean Cocteau, Jean Genet y los representantes del movimiento *beat* americano: Burroughs, Ginsberg, Ferlinghetti. Decía que a sus 18 años no debía nada a los políticos, sino a los homosexuales que habían hecho pública su orientación sexual –Cocteau, Genet, Burroughs y Ginsberg–. En el año 1963 ingresó en la Slade School, donde estudió pintura y coincidió con David Hockney que tuvo una gran influencia sobre el joven director.

David Hockney was the first English painter to declare his homosexuality in public. By example, he was a great liberating force, reaching far beyond the confines of the "art world": his work paved the way for the gay liberation movement at the end of the decade.⁴

En 1970 compró su primera cámara super-8 y empezó a realizar sus propios cortometrajes, abandonando progresivamente su actividad como pintor y diseñador. En estas primeras películas –*In the shadow of the sun*, *A journey to Avebury*, *The art of mirrors*, *Sulphur*, *Fire island*–, realizadas entre 1970 y 1975, se percibe la influencia del cine underground americano de Maya Deren, Kenneth Anger y Jonas Mekas, del cine gay de los años 40 y del movimiento *beat*. Su primer largometraje, *Sebastián* (1976), se inscribe dentro del cine gay que gana fuerza en los años 70, en relación con los emergentes movimientos activistas y la lucha por los derechos de las minorías sexuales, con los que Jarman se identificaba. En 1978 rodó su segundo largometraje, *Jubilee*, marcado por la estética punk y al año siguiente *The Tempest*, una adaptación innovadora de la obra de Shakespeare. En los seis años siguientes Jarman se dedicó plenamente a los experimentos con la super-8.

En diciembre del 1986, al tiempo que rodaba *The Last of England*, se le diagnosticó el sida, pero Jarman lo había sospechado ya meses antes. A partir de este momento, la enfermedad tuvo una importancia crucial para el desarrollo de su obra pictórica y cinematográfica. En su obra se hizo más notorio el motivo de la muerte y una visión pesimista del mundo actual. Jarman trabajaba incesantemente, para aprovechar al máximo el tiempo que le quedaba, fue sin duda su etapa más fructífera: en los años 1986-88 realizó *Caravaggio*, *The Last of England*, *War Requiem*, además de varios cortometrajes, vídeo clips y una participación en un proyecto filmico colectivo, *Aria* (1987). En 1986 Jarman compró una finca donde creó el jardín que se convirtió en su refugio y luego sirvió también de escenario para una de sus películas más personales, *The Garden*.

En la primera mitad de los años 90, hasta su muerte en 1994, Jarman realizó sus cinco últimas películas –*The Garden* (1990), *Edward II* (1991), *Wittgenstein* (1993), *Blue* (1993) y *Glitterbug* (1994)– una recopilación de cortometrajes realizados con la cámara super-8. En sus últimos trabajos la experiencia personal de Jarman y su enfermedad han definido el estilo de sus películas, mucho más pesimistas que las anteriores y visualmente más austeras –en *Blue* la imagen se reducía a una pantalla monocroma–. Al final de su vida Jarman gozaba de pleno reconocimiento como cineasta y pintor –pocos meses antes de su muerte la Tate Gallery adquirió algu-

nas de sus obras y organizó una cena en su honor. Derek Jarman falleció el 19 de febrero del 1994; de acuerdo con su testamento, fue incinerado y sus cenizas fueron mezcladas con un pigmento negro con que se cubrieron unos lienzos que él mismo había preparado antes, dando de entender de este modo cual era su actividad artística principal: Michael O'Pray le definía como “*un pintor que hacía películas, antes que un cineasta que pintaba cuadros*”-.⁵

EL CONCEPTO DE IDENTIDAD SEXUAL EN LA CULTURA POSTMODERNA

Derek Jarman vivió la experiencia de los comienzos de la movilización de los homosexuales en el Reino Unido en los 60 cuando estudiaba en la Slade School y desde el primer momento el movimiento de la liberación gay había influido en el desarrollo de su obra. Participó activamente en el movimiento de lucha por los derechos de los homosexuales en los años 80 y principios de los 90. Sus trabajos cinematográficos y pictóricos presentan elementos ideológicos y estéticos muy próximos al arte de identidad, especialmente a su vertiente activista. Jarman introduce en sus obras un importante elemento político e ideológico, pero sin descuidar el componente estético.

Las cuestiones de identidad y la expresión de los colectivos marginados forman parte fundamental de la postmodernidad, como resultado de la descentralización y disgregación de las ideologías dominantes. Andreas Huyssen en *Mapping the Post-Modern* (1986)⁶ destaca las cuatro identidades (“fenómenos”) que constituyen la cultura postmoderna:

1. Identidades nacionales (neoexpresionismo alemán, trasvanguardia italiana)
2. Identidades sexuales (feministas o gay)
3. Identidades ecologistas (land art)
4. Identidades étnicas (sobre todo no occidentales, relacionadas con los discursos postcoloniales)

Las identidades sexuales y la problemática del género están presentes de manera más contundente en la cultura postmoderna. Estaban siempre presentes en el arte, pero antes eran reprimidas por la sociedad patriarcal. Ni siquiera existe un modelo predeterminado de la identidad postmoderna, cada individuo define su propia identidad y la experiencia personal juega un papel definitivo en estas corrientes.

Hal Foster considera las visiones del otro en el arte como la señal del paso la modernidad a la postmodernidad. Su antecedente sería, en su opinión, la exposición de los surrealistas *La verdad sobre las colonias* en París 1931, con un fuerte contenido anti-imperialista –un precedente del discurso postcolonial–. La vanguardia/ modernidad domesticaba al “otro” mediante procedimientos simbólicos y el reconocimiento de la otredad, mientras que la postmodernidad se basa en la *diferencia*, actitud crítica, la relación entre el sujeto y el otro, perceptible en diversos campos: postcolonialismo, feminismo, la identidad gay.⁷

En los años 80 algunos críticos y teóricos del arte, en la mayoría de los casos asociados a la revista “October”, James Meyer, Hal Foster, Craig Owen, Douglas Crimp, proponen una reorganización del postmodernismo y elaboración de la crítica de la teoría postmoderna, opuesta al nihilismo de las ideas de Baudrillard, en defensa de los movimientos sociales antihegemónicos (postcoloniales, feministas, homosexuales) y de las culturas minoritarias. En 1987 Douglas Crimp dedicó un número de “October” al problema del sida en el arte, se consolidó de este modo el vínculo entre la teoría postmoderna y el arte de identidad y activista.

La diferencia sexual fue uno de los temas centrales del cine de Jarman: su propia sexualidad y, después de que se le diagnosticó el sida, la muerte, fueron los principales puntos de referencia en su obra. Dedicó una serie de películas a personajes homosexuales, históricos o literarios: Caravaggio, Wittgenstein, San Sebastián, Edward II. Existe también un guión, no realizado, de una película biográfica sobre Pasolini. Casi todos los artistas británicos a los que aludía en su obra, plástica y filmica, eran homosexuales: Bacon, Marlowe, Shakespeare, Britten. Realizó varias adaptaciones de obras emblemáticas del patrimonio cultural inglés - *Edward II*, los sonetos de Shakespeare (*Angelic conversation*). Creó también sus propias versiones de la historia hagiográfica (*Sebastián*), de la biografía de Caravaggio y de Wittgenstein. La homosexualidad de los protagonistas no siempre era un hecho histórico comprobado, sino más bien resultado de la interpretación personal y subjetiva de Jarman: la identidad sexual del destinatario de los Sonetos de Shakespeare o de Edward II ha sido discutida por la crítica literaria. Las adaptaciones de *Edward II* de Marlowe se habían centrado generalmente en el conflicto político, salvo la de Bertold Brecht que es más cercana a la lectura que hizo Jarman.

Edward II se puede considerar expresión de la condición *queer* –uno de los conceptos de la diferencia, sexual o cultural, que se inscribe dentro de la corriente de identidad–. Su expresión original es la de “excéntrico”, persona que no encaja en las normas de la sociedad. El término existe en la lengua inglesa desde el siglo XIV y tuvo un sentido peyorativo de “raro”, “extravagante”, “sospechoso”, utilizado luego como una denominación negativa de homosexuales, pero la tendencia de identidad la hizo suya. En una escena de la película vemos al hijo de Edward, maquillado, vestido con pendientes y con un traje masculino que podríamos considerar como una expresión de la identidad *queer*: representa la confusión de los dos sexos, la exageración al mismo tiempo de lo femenino y de lo masculino. El interés de Jarman por los dramas isabelinos se basa en la identidad sexual ambigua de los personajes. En aquella época los papeles femeninos eran representados por chicos jóvenes y en las tramas aparece con frecuencia el elemento de disfrazarse de otro sexo y de los enredos y confusiones que eso provoca.

En *Queer Edward II*, la edición del guión de la película, cada página comienza con una frase, que recuerda los lemas de los carteles diseñados por las organizaciones activistas gay: *Our orientation is not our decision*⁸, *I wish my father were a lesbian*⁹, *Heteros go homo*¹⁰, *Jesus was a drag queen*¹¹. A principios de los 90 Jarman se convirtió en el símbolo *queer* del momento, fue “canonizado” por un grupo activista gay, las “Hermanas de la Perpetua Indulgencia” y se presentó en la ceremonia ataviado con la misma capa dorada que llevaba Edward en la película.

La obra de Derek Jarman se relaciona estrechamente con las corrientes de identidad en el arte contemporáneo, especialmente con su vertiente activista –una tendencia que parte de la lucha por los derechos de los homosexuales y de los enfermos del sida iniciada en los años 80 y que forma parte fundamental del arte de identidad gay–.¹² En la década de los 80 los términos *político* y *activista* se asocian a formas artísticas. El concepto del activismo cultural: “*parece referirse sobre todo a aquellas prácticas –incluyendo la enseñanza y la cinematografía, la escritura y la producción– que permanecieron como islas de resistencia tras la dispersión de los movimientos masivos de protesta de los sesenta y principios de los setenta*”.¹³

Según Louis Althusser,¹⁴ la perpetuación de poder y privilegio en la sociedad está asegurada por una serie de instancias de carácter estatal, gracias a las medidas coercitivas –el aparato repressor del estado (policía, juzgados, gobierno, cárceles)–, pero también mediante la utilización del aparato ideológico del estado –la religión, la familia, la educación, el sistema político, los medios

de comunicación y otras formas de producción cultural. Al identificar las actitudes y las creencias como lugares comunes culturales, participamos en los poderes reproductores de la ideología estatal. A cambio, las prácticas culturales o críticas de oposición, por ejemplo el arte activista, pueden desestabilizar los poderes reproductores de la ideología dominante. La capacidad de resistencia de una obra cultural y su implicación directa en la lucha por el cambio social constituyen la condición histórica previa para que el término “activista” pueda hallar cabida en las prácticas culturales.

Donald Kuspit sitúa los precedentes históricos del arte activista contemporáneo en la pintura realista decimonónica: Manet y Courbet, que trataban de poner de manifiesto males sociales como la prostitución o la explotación de los obreros e influían en el sentido moral de la sociedad a través de sus obras.¹⁵ Pero el antecedente más directo del arte activista serían los discursos de la crítica cultural de la 2ª mitad del siglo XX: la descolonización (años 50), el movimiento por los derechos civiles en EE.UU., contra el racismo institucional (años 60), el movimiento feminista (mediados de los años 60), la lucha por los derechos de los gays y lesbianas (desde finales años 60). Aunque la identidad sexual forma parte de la crítica cultural desde los años 60, en las artes visuales surge con fuerza a partir de los años 80, con la aparición de artistas como David Wojnarowicz, Leon Golub, Keith Harring y los colectivos como Gran Fury o Act Up.

La experiencia personal y la necesidad de adentrarse en la propia comunidad son cruciales para el arte activista y las corrientes de identidad. La temática, en el caso del arte activista gay, se centra en la lucha por los derechos de homosexuales y la concienciación de la sociedad acerca del problema del sida. Muchas veces, los artistas que trataron esta problemática formaron colectivos, juntos creaban y exponían sus obras. Jarman perteneció y colaboró con algunos de ellos, OutRage, que aparece incluso en *Edward II*-, fue también miembro de la “Orden de las Hermanas de Perpetua Indulgencia”, un grupo activista *queer*. En algunos colectivos no todos sus integrantes eran artistas, también colaboraban con escritores o periodistas que compartían sus ideas, como fue el caso de ACT UP (Artists Coalition to Unchain the Power). Artistas que participaron en este proyecto formaron luego Gran Fury, otro de los colectivos más relevantes en el ámbito neoyorquino. Se hicieron famosos con acciones espectaculares como la instalación en la Bienal de Venecia de 1990, en la que yuxtaponían una foto del Papa y de un pene en erección, en protesta a la negativa del Vaticano respecto al uso de los preservativos.

La utilización y la descontextualización de los motivos religiosos¹⁶, sobre todo cristianos, es una de las características comunes del arte activista, también empleada ampliamente por Derek Jarman (*The Garden*, *Sebastián*, *Caravaggio*). Los activistas añaden a la iconografía religiosa un significado nuevo, en el contexto de la situación de los enfermos del sida o la condición homosexual en la sociedad contemporánea. En *Bad moon rising* de David Wojnarowicz aparecen imágenes de un cuerpo mutilado y atravesado por las flechas de San Sebastián, con las ampliaciones de fotografías del virus de sida, escenas eróticas y billetes de un dólar. Marcus O'Donnell en *Untitled* (de la serie *This is my body*) reproduce fragmentos de la *Deposición* y de *La flagelación de Cristo* de Caravaggio, comparando la Pasión con la situación de los enfermos del sida. Las mismas referencias podemos encontrar en las películas de Jarman, especialmente en *The Garden*. A la iconografía religiosa suele estar ligado el elemento anticlerical, (evidente por ejemplo en la instalación de Gran Fury en la Bienal de Venecia o en la acción de ACT UP contra el arzobispo de Nueva York durante una misa en la catedral de San Patricio), como expresión del rechazo de la posición de la Iglesia respecto al movimiento de la liberación gay. En el cine de Jarman

también se percibe un fuerte sentimiento anticlerical (pero no antirreligioso): en *Caravaggio* el Papa organiza una orgía y se disfraza de un macho cabrío, en *Edward II* la Iglesia es uno de los opresores de Edward y Gaveston.

El problema de la epidemia del sida fue uno de los temas centrales del arte activista gay, muchos de sus representantes –Keith Harring, Robert Mapplethorpe, David Wojnarowicz, Pepe Espaliú–, han sido víctimas de la enfermedad, igual que Derek Jarman. A finales de los años 80 y comienzos de los 90 se organizaron numerosas exposiciones, como resultado de la reacción de los artistas al problema del sida¹⁷: *AIDS: The artist's response* (1989, Ohio), *Ecstatic antibodies. Resisting the AIDS* (1989, Londres), *Bodies of experience: stories about living with AIDS* (1989, Londres), *Read my lips. NY AIDS Polemic* (Glasgow, 1992), *Don't leave me this way. Art in the age of AIDS* (Canberra, 1994). La epidemia aparece en estas obras mediante motivos relacionados con la muerte y la desintegración del cuerpo. David Wojnarowicz fue, quizás, el artista más cercano estilísticamente a Jarman. Utilizaban las mismas referencias, la iconografía cristiana, la sangre como símbolo de la vida y a la vez uno de los medios de contagio de la enfermedad. En 1988 editó su libro, *Close to the knives: A memoir of desintegration*, un testimonio sobre el sida contado en primera persona, que trae en mente *Blue*, la película-testamento de Jarman.

M. O'Pray consideraba a Jarman como el director británico más radical e implicado en la política¹⁸ y discursos activistas: contra el gobierno de Margaret Thatcher y su trato respecto a los enfermos del sida y los homosexuales, especialmente perjudicados en este periodo. Uno de sus principales objetivos era conseguir la anulación de la cláusula 28 impuesta en 1988 por el gobierno de Thatcher. Esta ley limitaba las posibilidades de que las librerías adquirieran obras que revelaban una tendencia promover la homosexualidad, la "lista negra" incluía obras de autores como Marguerite Radclyffe Hall, Virginia Woolf, Oscar Wilde, William Shakespeare. Una de sus películas más comprometidas con el movimiento de la liberación gay, *Edward II*, fue una respuesta a la ley que él consideraba ilegal, por lo tanto decidió hacer una película con escenas homoeróticas explícitas. En su obra incluye diversos motivos –símbolos de la opresión del estado, como soldados romanos en *Sebastián*, la muerte de Adam Ant en *Jubilee*, asesinado por la policía, la policía torturando a los protagonistas de *The Garden*, Próspero en *The Tempest* como un tirano patriarcal, símbolo de la dominación del individuo por el sistema. Tracy Biga considera que incluso el esquema no narrativo de sus películas y su realización (improvisación, rodaje sin guión) es una forma de oposición al orden establecido y la ideología dominante.¹⁹

Jarman en sus películas y en su pintura se expresaba en contra de la imagen morbosa y sensacionalista del sida presente en los medios de comunicación. Muchos personajes famosos fueron víctimas del sida y eso despertaba un interés enfermizo de la televisión y de la prensa de corazón. En el caso de Rock Hudson su enfermedad provocó la descalificación mediática del actor. Pronto el tema del sida apareció en el cine, en la mayoría de los casos eran producciones sensacionalistas y sentimentales. Existen también, aunque no son muchas, películas sobre el sida contadas desde una perspectiva mucho más personal: *Les nuits fauves*, de Cyril Collard y *La pudeur o la impodeur*, una serie documental producida por la TF1 y protagonizada por el escritor Hervé Guibert, enfermo de sida, en la que el tema central fue el mismo proceso de morir.²⁰

En la obra de Jarman el problema del sida aparece en su serie de cuadros abstractos *Queer*, en los que incluía mensajes escritos en el pigmento que hacían alusión a su enfermedad y la proximidad de la muerte. También dejó huella en su obra cinematográfica, en sus películas, el sida aparece primero bajo alusiones indirectas y la insistencia en el motivo de la muerte recurrente

desde que se le diagnostica la enfermedad (*War Requiem*), la sangre como un símbolo vital y, a la vez, un medio de contagio de la enfermedad (*Edward II*). En *The Garden* hace alusiones a su propia muerte y a la condición de los homosexuales en el Reino Unido actual mediante una reinterpretación de la Pasión de Cristo. *Blue* es una especie de diario de sus ingresos en el hospital, los estragos de la enfermedad que sufre en su cuerpo y reflexiones sobre el problema del sida en la sociedad británica. Esta película es la que la imagen se reduce a una pantalla azul, es, sin duda, una de las obras más radicales en la historia del cine, aunque cuenta con algunos referentes estéticos en el campo de las artes plásticas (minimalismo, la pintura de Yves Klein) y en el cine experimental (*Week-End* de Walter Ruttmann, las películas experimentales de Fluxus). *Blue* en inglés tiene varios sentidos, significa “triste”, pero también “obsceno”, “picante”. En realidad, el título transmite la tristeza de la despedida, ya que iba a ser su última película, a la vez hace alusión a los problemas que tuvo con la censura por incluir escenas eróticas en algunas de sus películas, especialmente *Sebastián* y *Edward II*. *Blue* supone la liberación de lo visual y del sentimentalismo de las películas sobre el sida como *Philadelphia*, es también su película más personal. De hecho, se la puede considerar el testamento artístico de Jarman, comparable al famoso autorretrato de Robert Mapplethorpe con una calavera, los collages de David Wojnarowicz o los *Carrying* de Pepe Espaliú. En una entrevista Jeremy Isaacs le preguntó como le gustaría que le recordaran. La respuesta de Jarman deja claro porque eligió esta forma de expresión que ha elegido para la que iba a ser su última película:

JEREMY ISAACS:

How do you want us to remember you?

DEREK JARMAN:

Well, I think it would be marvelous to evaporate. I wish I could take all my webs with me; that's what I'd like to happen, to just disappear completely²¹.

Bibliografía

- ALIAGA, J.V. y GARCÍA CORTÉS, J.M., *De amor y rabia. Acerca del arte y el SIDA*, Universidad Politécnica de Valencia, 1993
- DEITCHER, D., *Tomar el control: Arte y activismo*, en GUASCH, A.M. (edit.), *Los manifiestos del arte postmoderno*, Madrid, Akal, 2000
- GOTT, T., *Don't leave me this way. Art in the age of AIDS*, Canberra, National Gallery of Australia, 1994
- FOSTER, H., *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001
- JARMAN, D., *Queer Edward II*, Londres, British Film Institute, 1991
- KUSPIT, D., *El arte y el imperativo moral. Análisis del arte activista* en KUSPIT, D. *Signos de psique en el arte moderno y postmoderno*, Madrid, Akal, 2003
- LIPPARD, L. R., *Caballos de Troya: arte activista y poder*, en WALLIS, B. (editor), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001
- O'PRAY, M., *Derek Jarman: The dreams of England*, Londres, British Film Institute, 1996
- REED, Ch., *Postmodernismo y el arte de identidad*, en STANGOS, N., *Conceptos del arte moderno*, Barcelona, Ediciones Destino, 2000

Notas

- ¹ DRISCOLL, L. "The rose revived": *Derek Jarman and the British tradition*, en LIPPARD, Ch.(coordinador), *By angels driven: The films of Derek Jarman*, Trowbridge, Flick Books, 1996, pág. 72
- ² O'PRAY, M., *Derek Jarman: The dreams of England*, Londres, British Film Institute, 1996, pág. 32
- ³ citado en O'PRAY, M., *Derek Jarman...*, pág. 32-33
- ⁴ JARMAN, D., *Dancing ledge*, Londres, Quartet Books, 1991, pág. 70
- ⁵ O'PRAY, M., *Derek Jarman: The dreams of England*, Londres, British Film Institute, 1996, pág. 207
- ⁶ citado en REED, Ch., *Postmodernismo y el arte de identidad*, en STANGOS, N., *Conceptos del arte moderno*, Barcelona, Ediciones Destino, 2000, pág. 274
- ⁷ FOSTER, H., *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, págs. 216-222
- ⁸ JARMAN, D., *Queer Edward II*, Londres, British Film Institute, 1991, pág. 38
- ⁹ *Ibidem*, pág. 46
- ¹⁰ *Ibid.*, pág. 116
- ¹¹ *Ibid.*, pág. 122
- ¹² REED, Ch., *Postmodernismo y el arte de identidad*, en STANGOS, N., *Conceptos del arte moderno*, Barcelona, Ediciones Destino, 2000, pág. 275
- ¹³ DEITCHER, D., *Tomar el control: Arte y activismo*, en GUASCH, A.M. (edit.), *Los manifiestos del arte postmoderno*, Madrid, Akal, 2000, pág. 260
- ¹⁴ Louis Althusser, *Ideology and ideological state apparatus (Notes towards an investigation)*, citado en DEITCHER, D., *Tomar el control: Arte y activismo*, en GUASCH, A.M. (edit.), *Los manifiestos del arte postmoderno*, Madrid, Akal, 2000
- ¹⁵ KUSPIT, D., *El arte y el imperativo moral. Análisis del arte activista* en KUSPIT, D. *Signos de psique en el arte moderno y postmoderno*, Madrid, Akal, 2003
- ¹⁶ GOTT, T., *Don't leave me this way. Art in the age of AIDS*, Canberra, National Gallery of Australia, 1994, pág. 24
- ¹⁷ ALIAGA, J.V. y GARCÍA CORTÉS, J.M., *De amor y rabia. Acerca del arte y el SIDA*, Universidad Politécnica de Valencia, 1993, pág. 53
- ¹⁸ O'PRAY, M., *Derek Jarman: The dreams of England*, Londres, British Film Institute, 1996, pág. 11
- ¹⁹ BIGA, T., *The principle of non-narration in the films of Derek Jarman*, en LIPPARD, Ch.(coordinador), *By angels driven: The films of Derek Jarman*, Trowbridge, Flick Books, 1996, pág. 13
- ²⁰ ALIAGA, J.V. y GARCÍA CORTÉS, J.M., *De amor y rabia. Acerca del arte y el SIDA*, Universidad Politécnica de Valencia, 1993
- ²¹ *The director's cut – Derek Jarman*, entrevista con el director realizada por Jeremy Isaacs

Producciones de “entre medio”

Rían Lozano de la Pola
Universitat de València

El contenido y elaboración de este artículo, tiene sentido exclusivamente en el contexto de mis actuales investigaciones centradas en el análisis de una categoría estética, quizá des-estética (De Lauretis, 1993: 245-271), que hemos dado en calificar como “a-normal”.

Por lo tanto, las “producciones de entre medio” de las que a continuación hablaremos entrarán dentro de esta definición de “arte a-normal” con la que llevo meses trabajando y que trataré aquí muy brevemente de describir. Pero antes me gustaría puntualizar que, si bien es cierto que con el término “producción” me estoy refiriendo, como no podía ser de otro modo dentro de un congreso de análisis fílmico, a aquellos trabajos audiovisuales que, de una u otra manera estén relacionados con la actividad cinematográfica, también me gustaría aclarar, como punto de partida, que no concibo hoy en día una separación tajante entre los tradicionales géneros artísticos. Lo que trato de decir es que considero viable, dadas las actuales condiciones de producción artística y teórica, poder hablar de otro tipo de producciones audiovisuales, no estrictamente cinematográficas, dentro de un congreso cuya propuesta central gira en torno al análisis fílmico. En este sentido, veremos como los estudios pretendidamente puristas y normativos serán sustituidos por un acercamiento mucho más ecléctico y contaminado.

Además, siguiendo con esta aclaración introductoria, también me gustaría advertir que, debido especialmente a la brevedad de esta propuesta, he decidido acotar mi análisis dentro de la llamada “teoría del arte”, de la “teoría del cine” o, más exactamente, de la teoría de las producciones audiovisuales, por lo que cuando mencionemos casos concretos lo haremos exclusivamente como apoyo ejemplar, sin entrar a realizar un análisis exhaustivo de ellos.

PRODUCCIONES A-NORMALES

Como he sugerido en la presentación, desde hace ya algún tiempo mis investigaciones se han centrado en torno al análisis de ciertas prácticas teórico-artísticas que, desde luego, no son de interés mayoritario dentro de los análisis de la estética y de la historia del arte más académica y para las que, no sé si como consecuencia o a causa de este desinterés institucional, no existe un corpus metodológico válido de estudio.

Así fue como me fui planteando la posibilidad de hablar de un tipo de teoría y práctica artística que he denominado “a-normal” única y exclusivamente en relación a aquella otra teoría y práctica “normativa”: la *Norma Estética* que, como hemos dicho, no sólo “marginaliza” (deja al margen) sino que además resulta inoperativa para el análisis de las producciones que nos interesan.

Como se podrá adivinar, hemos tomado prestado el término a-normal directamente de los estudios de Michel Foucault; en especial de aquella obra (Foucault, 1999) en la que el autor habla de la aparición de “sujetos anormales” desde la implantación, en el siglo XVIII, de un proceso general de “normalización” social, política y técnica, desempeñado por toda una serie de tecnologías de control.

Por ello, y aunque evidentemente nuestro análisis se centra en un dominio diferente, hemos querido ver en la existencia de esa Norma y en la actuación del “poder de normalización”, un punto de partida común entre las investigaciones en torno a la sexualidad desarrolladas por Michel Foucault y nuestra consideración de la Estética y la Teoría del Arte como disciplinas *normales*, conformadoras de un saber normativo.

Pero, en cualquier caso, también creo necesario puntualizar que no pretendo de ningún modo proponer este término como una nueva categoría estética estable, ni siquiera definible de una manera exacta. Al contrario, las prácticas artísticas a-normales, dentro de las cuales, como veremos a continuación, englobaremos las “producciones de entre medio”, constituyen una multiplicidad de ejercicios “disidentes”, un gran magma heterogéneo de creaciones unidas únicamente por un interés compartido: un componente activista y comprometido que hace que el desarrollo al margen de la Norma se presente como una acción de exclusión voluntaria que contribuya a crear una brecha en el seno del pensamiento (artístico y social) hegemónico. Resumiendo mucho, podemos decir que el hecho de utilizar un término que en el lenguaje ordinario resulta peyorativo responde a una forma de reapropiación del insulto como estrategia política de visibilización; una estrategia que, partiendo de las revisiones que el feminismo de los noventa realizó en torno a la teoría de la performatividad lingüística, ha desarrollado en las últimas décadas algunos movimientos sociopolíticos como, por citar dos casos, la teoría *queer* o el movimiento chicano¹.

En relación con esto, y a pesar de que en nuestro ámbito específico de estudio no haya existido un término preciso que marque las prácticas artísticas no normativas, el hecho de que éstas hayan sido y sean todavía en muchos casos mantenidas fuera del discurso teórico-estético (en este caso cinematográfico) dominante, ha ido generando todo un sistema de exclusión que nos lleva a hablar de un tipo de *actividad audiovisual a-normal* en la que, como también veremos a continuación, las categorías tradicionales de autoría, representación, y público quedan desajustadas. Aunque será el siguiente punto el que concentre nuestra atención sobre este aspecto, creo que es interesante adelantar aquí que dicha invisibilización es consecuencia, entre otras cosas, de su aparición como actividades artísticas que, por un lado desafían la propia especificidad del medio cinematográfico y, lo que es si cabe más inquietante, ponen en cuestión el propio concepto de Arte por su carácter híbrido y crítico.



PRODUCCIONES DE ENTRE MEDIO

Las imágenes arriba reproducidas han sido extraídas de la *Pochonovela. A chicano Soap Opera*, producida en 1995 por Coco Fusco. Como explica la autora “Pochonovela” se presenta como un híbrido méxico-americano, bilingüe y bicultural, donde queda reflejado el “humor y la locura de la vida en *East Los Angeles*”. Una investigación cargada de ironía donde se trata de presentar la vida de los chicanos que residen en Estados Unidos de una manera esperpéntica y en clave de culebrón (el formato más popular y más exportado desde la producción televisiva latinoamericana)

POCHONOVELA is the story of Doña Roña and her two sons, Ernesto, a hapless student activist, and Juan, a yuppie business student. Forewarned of imminent danger by her tele-astrologer Dionne D’Love, Doña Roña discovers that her son Juan is dating the wrong kind of girl, and decides to call on her neighbor the witch, Doña Antonia, for help. (<http://www.thing.net/~cocofusco/pochonovela.html>)

La *Pochonovela* de Coco Fusco, se presenta por lo tanto como ejemplo paradigmático de esa indefinición genérica que venimos anunciando. ¿Nos encontramos ante un falso documental paródico, una pieza de videoarte, una *performance* registrada, una videoperformance, o quizá sea simplemente una telenovela...? La falta de consenso al respecto resulta más que evidente si echamos un rápido vistazo a través de las programaciones y eventos en las que esta pieza ha sido y sigue siendo exhibida en todo el mundo.

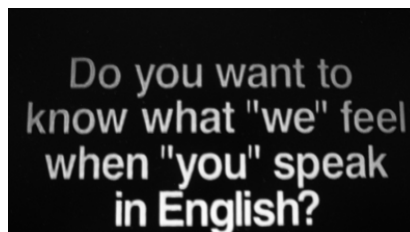
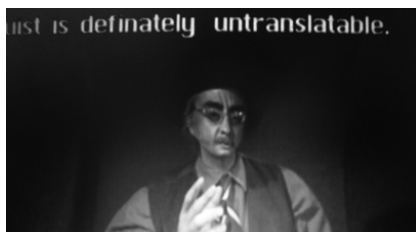
En cualquier caso, esta obra nos sirve para demostrar que, en la actualidad, los estudiosos y analistas fílmicos se encuentran irremediablemente sorprendidos por nuevos productos híbridos para los que el análisis y la teoría del arte tradicional dejan de ser operativos. Pero, antes de continuar, me gustaría puntualizar que al hablar de una nueva hibridación artística no me estoy refiriendo a la eclosión de una nueva fusión de géneros²; al contrario, lejos de buscar un rebrote del sueño romántico del “arte total” –que en cierta medida legitimaría la creencia de que existen diferentes géneros bien definidos, como esencias dadas, que cada creador puede mezclar a su gusto– lo que aquí nos interesa es demostrar cómo justamente esa noción previa de “género puro” es y continuará siendo –especialmente en el campo de las artes audiovisuales– un imposible histórico.

Por lo tanto nuestra atención estará puesta de manera especial en el análisis de la propia noción de “producción cinematográfica”, entendiéndola como el objeto central de los análisis fílmicos dentro de los cuales no renunciamos a enmarcar estas “producciones de entre medio”.

En este sentido, la argumentación de Rick Altman en torno a la cuestión de los géneros cinematográficos se vuelve interesante para nuestra reflexión al apuntar que dicha "voluntad de pureza" y definición exacta vendría motivada tanto por los intereses de la industria cinematográfica (en el caso específico de los tradicionales géneros fílmicos) como por los programas teóricos desarrollados por los críticos de los géneros a partir de "una escrupulosa adhesión a la preceptiva clásica, no sólo en las distinciones entre géneros sino también al entender la creación como un acto que se basa en un conjunto de normas" (Altman, 2000). Es entonces en este punto de inflexión, allí donde se logre subvertir esa defensa de la creación artística como una práctica universal y normativa, donde se logre cuestionar el tradicional "Sistema de las Bellas Artes"³, en el que me gustaría inscribir aquellas prácticas audiovisuales que hemos denominado "de entre medio"; unas prácticas que seguramente podrían incluirse dentro de esos "híbridos, mutaciones y anomalías" que, según Altman, rechazarían en sus análisis la mayoría de críticos de los géneros, empeñados en seguir perpetuando sus categorías transhistóricas y esencialistas⁴.

Pero debe quedar claro que los ejemplos que nos interesan no serán aquellos que exclusivamente desafíen el "modo de hacer" tradicional cinematográfico (esto es, aquellos que no encajen, por el soporte o formato utilizados, en los parámetros dictados por el discurso de la teoría y análisis cinematográfico) sino que será fundamental que su modo de representación y su producción de sentido estén comprometidas con esta voluntad contrahegemónica.

Estas ideas nos llevarían por lo tanto a considerar ejemplos paradigmáticos de esta producción audiovisual crítica, obras tan diferentes entre sí como por ejemplo el film de Yvonne Rainer *The man who envied women* a la que Patricia Mellencamp adjudicó la valentía de desafiar las premisas definitivas de la cultura moderna: la centralidad del autor/genio masculino común, la homogeneidad del preciado objeto de Arte y la distinción sagrada, atrincherada entre éste y la cultura de masas o popular" o cualquiera de los *Videograffitis* de la Guillermo Gómez-Peña y Pocha Nostra. Veamos como ejemplo de ello algunas imágenes de la pieza *El psico lingüist*.



Hemos elegido esta pieza por concentrar muchos de los aspectos claves que podrían ayudarnos a (in)definir esta categoría abierta y pluriforme (las *producciones de entre medio*) que venimos presentando.

En primer lugar, es necesario decir que las piezas audiovisuales de la compañía son en realidad producto de la filmación de performances realizadas por lo general sin público. Esto significa que, por supuesto, no se trata de una creación cinematográfica tal y como se ha entendido tradicionalmente dentro de los más ortodoxos estudios fílmicos, pero a su vez tampoco debe ser analizado como un simple registro de una acción artística previa.

La *performance*, que en sí constituye desde principios de los años sesenta el “género híbrido” por excelencia, presentándose como un campo más que apropiado para la experimentación al margen del discurso artístico tradicional⁵, aparece además, en este tipo de piezas, enlatada y grabada con un objetivo claro: hacer que aquel acontecimiento solitario sea transportado al público como una nueva obra audiovisual, un nuevo videograma artístico que sobrepase las intenciones puramente testimoniales.

Nos encontramos por lo tanto ante una producción sin lugar a duda transdisciplinaria y móvil, un trabajo de fronteras diluidas, un terreno intermedio, un “híbrido” enfrentado a la hegemonía *estético-estética* del pensamiento teórico artístico normativo y, por supuesto, una ruptura irreconciliable con las ideas esencialistas y ampliamente extendidas de la “especificidad del medio” (Stam, 2001: 25, 143-147).

Por otro lado también resulta muy significativo el modelo de producción y distribución de estas obras audiovisuales. Y es que, a pesar de que las actuaciones en directo –las *performance* propiamente dichas– de Gómez-Peña y La Pocha Nostra tienen lugar, generalmente, en espacios destinados a fines artísticos (galerías, espacios culturales, museos, etc.) por su parte, estos *Videografitis* fueron realizados, según palabras de sus creadores, con la “voluntad de crear un DVD bilingüe, donde la *performance* y el videoarte son usadas como una forma activista de pedagogía experimental”. Por este motivo, el volumen editado es distribuido de manera gratuita en librerías, museos, universidades o a investigadores particulares con fines no lucrativos: “a new way of presenting and distributing contemporary art”.

Pero todavía nos sigue quedando otro aspecto fundamental en la formulación de este tipo de creaciones de entre medio: aquel que tiene que ver con la elaboración de una nueva producción de sentido capaz de esquivar las “tram(p)as ideológicas”⁶ del discurso normativo; capaz de resistir ante ese entramado tramposo que ha hecho del cine, y en general de todas las manifestaciones artísticas, una fuente de creación de sentido único⁷ fundada sobre los pilares del colonialismo cultural euroanglosajón.

Si volvemos de nuevo la mirada hacia esta pieza en concreto vemos cómo recurriendo a un formato que parodia un *show* cómico televisivo del México de los '70, Gómez-Peña y su compañía artística logran representar, hacer visible, la realidad (en este caso poniendo el acento sobre el aspecto lingüístico⁸) de una comunidad minorizada (la chicano-latina) en el seno de la cultura anglófona.

Por último, desde el punto de vista del tratamiento formal podremos seguir añadiendo algunas ideas más pero antes me gustaría que se comprendiese que inevitablemente, en este tipo de análisis aparecerán siempre múltiples y muy diversos niveles de lectura que además estarán necesariamente imbricados. Por ello hablar de forma y contenido como dos aspectos de análisis independientes dejará de ser operativo tanto en el estudio de las piezas que aquí hemos presentado como en el resto de producciones que podamos considerar *de entre medio*.

En cualquier caso, tratando de resumir mucho, creo que las ideas desarrolladas por Espinosa en torno a la cuestión de la producción de un *cine imperfecto* (tanto en su tratamiento formal como de contenido) nos pueden servir para explicar cómo las diferentes estrategias empleadas por los creadores de este tipo de “cine”, pasan, en muchas ocasiones por “revitalizar las formas inferiores de la cultura popular”, logrando así deshacerse de los “ideales estéticos europeos” (García Espinosa cit. en Stam, 2001: 119) y encontrando por ejemplo, en el caso de la pieza de Gómez

Peña, una nueva vía de expresión crítica a través de la parodia y el uso de la memoria popular⁹. En relación con esta misma idea, la producción de los nuevos objetos fílmicos a partir de la tecnología digital ha abierto un amplio camino de exploración que, tal y como señalan los organizadores del Festival Internacional de Cine Pobre de Gibara, “rechazará las rígidas posiciones ético-estéticas”¹⁰ del cine hegemónico y, teniendo en cuenta el notable abaratamiento de costes, “repercutirá en una gradual democratización de la profesión”.

Tratando entonces de recapitular, espero que haya quedado claro que hablar de un tipo de producciones de entre medio, conectadas con esa idea de arte a-normal que he tratado muy brevemente de presentar, no significa, en ningún caso hablar de un nuevo género cinematográfico ni artístico.

Este tipo heterogéneo de creación toma su nombre directamente de los escritos de Homi Bhabha quien, en su conocida obra *El lugar de la Cultura*, hablaba de la necesidad de reubicar la cultura del Occidente moderno en el campo del “más allá”, una revisión que necesariamente será llevada a cabo a la luz del pensamiento subalterno y que no constituye ni un nuevo horizonte ni un pasado olvidado. Ese *más allá* que constituirá una innovación en todos los campos de la cultura (incluyendo por lo tanto la producción artística) será en definitiva un “espacio de entre-medio” donde se negocien los nuevos “híbridos culturales”.

La significación más amplia de la condición posmoderna está en la conciencia de que los límites epistemológicos de esas ideas etnocéntricas son también los límites enunciativos de un espectro de otras historias y otras voces disonantes, incluso disidentes (Bhabha, 2002: 21).

En este sentido, recogiendo las ideas elaboradas por las llamadas “teorías de la frontera”¹¹, y en general por el desarrollo de todos aquellos estudios que podríamos englobar bajo el nombre de estudios culturales (y no me refiero aquí exactamente a la disciplina académica como tal), podemos concluir diciendo que el tipo de producción audiovisual que a nosotros nos interesa analizar responde a esa voluntad de creación activista en los límites (límites disciplinarios, límites estéticos, límites formales, representacionales, límites geográficos, temáticos, etc.)

Un límite no es aquello en que algo se detiene sino, como reconocieron los griegos, el límite es aquello en que algo comienza su presentarse (Heidegger, cit. en Bhabha, 2002: 17)

Se entenderá además que ese activismo y militancia política que defendemos como parte constituyente del conjunto heterogéneo que conforman las prácticas a-normales no es sino una herencia directamente asumida de algunos de los manifiestos generados, ya en la década de los sesenta, por los llamados “cines periféricos”: nuestras producciones de “entre medio” deberán actuar como ese tipo de creación “antropófaga”, animada por Glauber Rocha (Stam, 2001: 118), capaz de desalienar el gusto capitaneado por la *Norma Estética*.

Todo esto, como hemos sugerido, necesita de nuevas estrategias metodológicas que trataremos de perfilar a continuación.

NUEVAS PERSPECTIVAS DE ESTUDIO: PINCELADAS METODOLÓGICAS

Debido a la brevedad de este escrito y a lo paradójico que puede llegar a ser hablar de una metodología de estudio en relación a un tipo de producción artística fuera de toda norma, me gustaría simplemente apuntar que el rechazo de cualquier intento de pureza intelectual nos lleva a posicionarnos, tal y como sugiere Alejandro Lugo (2003), en un nuevo terreno “antidisciplinario”. Para evitar confusiones, aclaremos que dicha “antidisciplina” debe ser entendida justamente

como aquel acercamiento *transdisciplinar* que nos haga salir de los tradicionales análisis cinematográficos, para acercarnos a los conocidos como Estudios Culturales y Estudios Visuales: un heterogéneo campo de investigación y reflexión capaz de abarcar las diferentes prácticas culturales y donde los estudios fílmicos dejan de verse sometidos a la tajante reducción nominativa que los ha venido acompañando.

Además, esta transdisciplinariedad de análisis vendrá acompañada de nuevas cuestiones que, necesariamente, deberán ser tenidas en cuenta en el actual desarrollo de los estudios de las producciones audiovisuales. Me refiero especialmente a dos cuestiones básicas, o mejor, a un tándem conformado por dos conceptos inseparables (exhibición y audiencia) que tan sólo apuntaremos y con los que me gustaría acabar este breve escrito.

Hemos hablado de las nuevas formas de distribución, a partir de los *Videograffitis* realizados por la Pocha Nostra pero también, volviendo la mirada hacia otros ejemplos específicos, podríamos hablar de la aparición de nuevos modos de exhibición relacionados con este concepto anómalo de espacios y creaciones "intermedias", donde un nuevo término, el "nomadismo", aparecerá como protagonista.

Aunque por cuestión de espacio no podemos entrar en un análisis exhaustivo del mismo, sí me gustaría aclarar que, de nuevo, nos encontramos ante un concepto de imposible definición única. Así, mientras Deleuze hablaba de la aparición de un nuevo cine "nómada" gracias al desarrollo de las nuevas tecnologías digitales, Abdelaziz Taleb y Abdellatif Benfaïdoul, directores de Videokaravaan, describen su proyecto como un trabajo inspirado en el nomadismo hacia "el otro". Con esta intención, estos dos jóvenes artistas marroquíes instalados en Europa, decidieron crear una plataforma de difusión de trabajos audiovisuales árabes en el "occidente europeo" con el que, por un lado, tratar de contrarrestar el rechazo hacia *el otro* inducido por los *mass media* en los países "blancos, ricos y colonizadores" y, por otro lado, poner en marcha un fórum de discusión desde donde ampliar la perspectiva de la producción de vídeo actual.

Como conceptos relacionales y reactivos que son, la modificación de todos estos sistemas de representación, producción, distribución y exhibición, irremediablemente conlleva y a su vez queda condicionado por una serie de cambios producidos en el proceso de recepción de la obra y en el papel del propio espectador.

Podemos decir que, dentro de este tipo de producciones también la barrera que separa y delimita el papel del espectador (con respecto al artista y con respecto a la propia obra) queda diluida.

En relación con este último punto me parece útil recordar la concepción de la obra de arte contemporánea como lugar de "*rencontre*" desarrollada por Nicolas Bourriaud. Según el autor francés, para hablar del papel del espectador en la conformación de la producción artística contemporánea, es necesario hacer referencia al concepto de "*esthétique relationnelle*" que él mismo desarrolla. Bourriaud define la posibilidad de existencia de un "arte relacional" (un arte que, tal y como él mismo apunta, toma como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, dejando en un segundo plano la afirmación de un espacio simbólico "autónomo y privado") como el "testimonio mismo de la desestabilización radical de los objetos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno" (Bourriaud, 2001: 14-15).

Una desestabilización en definitiva de los pilares socio-estéticos "normales" y hegemónicos, producida, tal y como hemos venido sugiriendo desde el comienzo de estas páginas, desde los huecos socavados por las *producciones de entre medio*.

Bibliografía

- ALTMAN, R. (2000): *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- BHABHA, H. (2002): *EL lugar de la Cultura*, Buenos Aires, Manantial.
- BOURRIAUD, N. (2001): *Esthétique relationelle*, París, Les presses du réel.
- BUTLER, J. (2002): "Críticamente subversiva" en Mérida, R. M.: *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*, Barcelona, Icaria.
- CHENG, M. (2002): *In other Los Angeles. Multicentric Performance Art*, California, University of California Press.
- COLAIZZI, J. (1995): *Feminismo y Teoría Fílmica*, Valencia, Episteme.
- DE LA CALLE, R. (2003): "Las fronteras lábiles de la estética: estética y crítica de arte" en Guasch, A.M. (coord.): *La crítica de arte. Historia, Teoría y Praxis*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- DE LAURETIS, T. (1993) "Estética y Teoría Feminista: reconsiderando el cine feminista" en Villaespesa, M. (1993): *100%*, Sevilla, Junta de Andalucía.
- FOUCAULT, M. (1999): *Les Anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Paris, Gallimard.
- FUSCO, C. (ed) (2000): *Corpus Delecti. Performance Art of the Americas*, Londres/Nueva York, Routledge.
- LUGO, A. (2003): "Reflexiones sobre la teoría de la frontera" en Michaelson, S. y D. Johnson (2003: 63-86).
- MICHAELSEN, S. y D. JOHNSON (ed.) (2003): *Teoría de la Frontera. Los límites de la política cultural*, Barcelona, Gedisa.
- MUYOLEMA, A. (2001): "De la 'cuestión indígena' a lo 'indígena' como cuestionamiento. Hacia una crítica del latinoamericanismo, el indigenismo y el mestiz(o)aje" en Rodríguez, I.(ed.) (2001): *Convergencia de Tiempos. Estudios Subalternos/ Contextos latinoamericanos/ Estado, Cultura, Subalternidad*. Amsterdam/Atlanta, Rodopi.
- PRIETO, A. (1996): "Memorias desplazadas: el arte visual transfronterizo frente al postmodernismo" en *Cuadernos Americanos* 55, año X, vol.1, enero-febrero; México, UNAM.
- RUSH, M. (2001): *Les Nouveaux Médias dans l'art*, Paris, Thames & Hudson.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (2002): *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial.
- STAM, R.: *Teorías del Cine*, Barcelona, Paidós, 2001.

Notas

- ¹ El término “chicano”, empleado en su origen como un apelativo despectivo por parte de la población norteamericana para referirse a la población México-americana (ocupantes del territorio rebautizado como Aztlán), fue retomado en los años setenta por éstos bajo un impulso activista, convirtiéndolo en un emblema de “identidad y orgullo” (ver Prieto, 1996: 234-235). Por su parte, la teoría *queer* (surgida en el contexto de la comunidad lesbiana y gay de los Estados Unidos durante la década de los noventa) decide “subvertir” esa molestia que, tal y como explica Butler, “ha operado como una práctica lingüística cuyo propósito ha sido la degradación del sujeto al que se refiere” (Butler, 2002: 57-63). En ambos casos, el hecho de utilizar estos apelativos degradantes generó nuevas posibilidades de existencia asumidas voluntariamente como ilegítimas. En el mismo sentido, en el caso de la práctica y teoría artística a-normal, esta operación va a posibilitar su desarrollo al margen del discurso estético, de la historiografía y de la teoría y crítica de arte tradicional.
- ² Idea desarrollada en cierta medida por Rick Altman en su texto (Altman, 2000).
- ³ Para un estudio específico de la conformación de este “Sistema de las Bellas Artes” y de la constitución de la “Cultura Estética” como disciplina moderna véase De la Calle, 2003: 245-266.
- ⁴ En cualquier caso, creo justo señalar que algunos en de los últimos estudios e historias del cine se empiezan a añadir, poco a poco, nuevas clasificaciones que amplían el concepto tradicional de texto fílmico con las aportaciones videográficas y multimedia.
- ⁵ Véase la introducción que Coco Fusco realiza a la compilación coordinada por ella misma (Fusco, 2000). En el mismo sentido, Mailing Cheng señala que el arte de la performance “funciona principalmente como una fuente alternativa de producción estética”, una estética que permite “la aparición de una/otra ecología cultural para resistir, esquivar o reducir” ortodoxias normativas (Cheng, 2002: xxiv).
- ⁶ Tomamos aquí prestada la expresión utilizada por Armando Muyolema (2001: 330).
- ⁷ En el mismo sentido, ya Aimé Césaire denunció en su *Discurso sobre el Colonialismo* la universalización de las normas eurocéntricas y el hecho de que desde esta perspectiva pudiera detentarse el monopolio, entre otras cosas, de la belleza. Véase al respecto Stam, 2001:309.
- ⁸ La pieza, de algo más de dos minutos de duración, sólo puede ser comprendida de forma completa por un espectador bilingüe; de esta manera el artista demuestra cómo el uso del lenguaje (el *spanglish* en este caso) puede llegar a ser, además de un marca identitaria, un arma de lucha política en contextos como estas zonas transfronterizas plurilingües.
- ⁹ Aspectos que, en el caso concreto del arte “latino/americano”, enlazan directamente con la consideración de la llamada estética *rasquache*, definida por Ybarra-Frausto como “todo aquello que escapa a los cánones estéticos de la alta cultura” logrando despertar los recuerdos de una memoria colectiva (Véase Prieto, 1996).
- ¹⁰ Véase: <http://www.cubacine.cu/cinepobre/memo/artic2.html>
- ¹¹ La aparición de estos “estudios de frontera” ha venido respaldada por la publicación de obras tan destacables como: Anzaldúa, G. (1987): *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, García Canclini, H. (1990): *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, o la compilación realizada por Calderón y Saldívar: *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture and Ideology*, publicada en 1992 por la Duke University Press.

Cuando la leyenda se hace realidad, imprime la leyenda.

El análisis fílmico irlandés y su mi(s)tificación del cine nacional

Carlos Menéndez Otero
Universidad de Oviedo

Desde principios de los años 90, la economía irlandesa ha experimentado un espectacular crecimiento que ha llevado al país a situarse entre los más prósperos del planeta. Este desarrollo económico ha estado acompañado de una profunda transformación sociocultural en la que la antigua nación gaélica, católica, rural y premoderna que había fundamentado la independencia política de la antigua metrópoli británica se ha declarado oficialmente extinguida ante el imparable avance de la Nueva Irlanda postcolonial.

Dentro de este cambio de paradigma, los medios audiovisuales han comenzado a reemplazar a la literatura como forma de validación de la identidad cultural de un Tigre Celta donde, pese a todo, la *nación* permanece como medida de todas las cosas y, en consecuencia, la adecuación de las representaciones culturales a conceptos sesgados de la misma continúa siendo más importante que la calidad artística. Como resultado, el análisis cinematográfico irlandés ha construido un discurso maniqueo en torno a la oposición *nacional/extranjero* que, en comunión con empresas e instituciones, tiene como principales objetivos controlar lo que se entiende por representación fílmica de la nación y proteger ese gran gigante económico con pies de barro en que se ha transformado el sector audiovisual irlandés.

Debemos buscar la primera explicación a este proteccionismo maniqueo en el hecho de que la mera existencia de una industria audiovisual irlandesa ha hecho realidad un sueño perseguido desde prácticamente los albores del cine. De hecho, ya en las primeras décadas del siglo XX, el análisis cinematográfico irlandés se limitaba a presentar cada una de las rudimentarias producciones nacionales que llegaba a las salas de cine del país en gloriosa génesis de una futura industria fílmica que, de seguir en esa línea, podría pronto desbancar a las producciones norte-

americanas que, desde fechas muy tempranas, monopolizaban la atención de los irlandeses; muy poco receptivos, por cierto, a las permanentes objeciones que Estado e Iglesia ponían al disfrute popular de un pasatiempo considerado antinacional e inmoral.

Si de estos dos estamentos hubiera dependido, tal vez se habría prohibido el cine en los primeros años del Estado Libre, pero la inmensa popularidad del medio entre los irlandeses desaconsejaba cualquier iniciativa en este sentido. En su lugar, el Gobierno optó por gravar todo lo posible las entradas, controlar lo exhibido mediante la aprobación de una draconiana Ley de Censura Cinematográfica en 1923 y, por último, hacer oídos sordos a cualquier iniciativa relacionada con la eventual creación de una industria cinematográfica nacional. En teoría, el *establishment* nacionalista se oponía a dicha industria por tratarse de un signo de modernidad incompatible con sus arcaicos proyectos culturales; en la práctica, resulta bastante difícil justificar el carácter inequívocamente antimoderno de un *establishment* que electrificó las áreas rurales del país o que inauguró una de las primeras emisoras de radio de Europa, *Radio Éireann*, en 1926.

Las razones para retraer todo lo posible el desarrollo de la industria cinematográfica irlandesa eran mucho más prosaicas: el mismo *establishment* que era consciente de que una emisora de radio estatal podría ayudarle en su búsqueda de la plena hegemonía política, temía incentivar el desarrollo de una forma artística que, en los conatos de industria registrados durante la década de 1910 y primeros años 1920, se había caracterizado por un alto grado de disidencia política y que, por ejemplo, mostraría signos de su potencial desestabilizador en los años 30 con *The Dawn* (Tom Cooper, 1936), un retrato crítico de la guerra de Independencia que los medios católicos más conservadores consideraron una grave amenaza para la paz social del país. De hecho, estos medios llegaron incluso a pedir el refuerzo de los mecanismos de censura para evitar que pudieran estrenarse en el futuro películas en la línea política de *The Dawn*; un título que, por lo demás, contó con el tradicional apoyo entusiasta del resto de la prensa irlandesa.

Norris Davidson, director en 1930 del medimetro experimental *By Accident*, recordaba hace algunos años que utópicos titulares como «Dublin May Rival Hollywood» eran de uso corriente en los periódicos de la época, para los que su sistemático e incondicional apoyo a las mediocres producciones nacionales constituía «almost an expression of patriotism» (Browne, 1996). Por otra parte, a pesar de la indiferencia estatal, según Davidson, el ingenuo sueño de un Hollywood irlandés se encontraba ampliamente extendido en un país donde, a finales de los años 20, dos terceras partes de la población acudía cada semana a las salas de cine:

[...] films had a very tight grip on the public imagination at this time. I recall a director, supposedly American, arriving in Galway during the mid '30's where he contacted the newspaper editor or some other local luminary and announced that the area was perfect for film purposes. He would return in two months with a full crew and film some Shakespeare and Galway would become the Hollywood of Ireland. Some money was raised locally and of course the 'director' was never seen again. People loved to believe that an Irish Hollywood was a real possibility. (Ibíd.)

Con el inicio de los años 30, mientras ciertos sectores de la prensa añaden a este utópico furor chauvinista una gran preocupación porque las películas sonoras angloamericanas iban a obstaculizar aún más el supuesto avance de la *(re)gaelización* de Irlanda —a nadie pareció ocurrírsele que el doblaje podía haber hecho mucho por la recuperación de la lengua gaélica—; asociaciones de cinéfilos como la *Irish Film Society* (c. 1936) dan una nueva dimensión cultural a la cuestión de la industria fílmica nacional y hacen de la educación cinematográfica de los irlande-

ses un prerrequisito fundamental para cualquier desarrollo futuro del sector. Edward Toner (cit. Mclroy, 1988: 32) describía en 1943 los objetivos principales de la *Irish Film Society*:

(1) exhibiting classical and foreign films; (2) running the rather informal Film School which encouraged Irish people to make films and learn about cinema art (3) overseeing the Children's Film Committee which worked particularly hard to construct adequate and suitable programmes for young people, including the introduction of films into schools; (4) organising film lectures, discussions and literature, including Scannán magazine, under the general editorship of Richard Delaney.

Profundamente nacionalistas, pero igualmente capaces de reconocer las cualidades artísticas del cine, fueron destacados miembros de estas sociedades personalidades como Paul Farrell, Mary Manning, John Manning y Liam O'Leary.

Entre los anteriores, Liam O'Leary constituye, sin lugar a dudas, la personalidad más importante del análisis e historia de la cinematografía irlandesa de la primera mitad del siglo XX. Actor en *At a Dublin Inn* (Brendan J. Stafford, 1950); director del controvertido pubreportaje electoral para el Clann na Poblachta *Our Country* (1948); jefe de adquisiciones del British Film Institute entre 1963 y 1977; experto en cine mudo; autor de uno de los primeros estudios sobre cine irlandés, *Invitation to the Film* (1945); coleccionista cinematográfico,... Liam O'Leary fue un hombre complejo que dedicó su vida al estudio del cine en general y del irlandés en particular; hasta el punto de que su extensa colección de objetos y películas relacionadas con esta cinematografía, cedida a la Biblioteca Nacional de Irlanda en 1976, podría considerarse génesis de la actual Filмотeca Irlandesa.

Regresando a la década de 1930, aun cuando el propio Liam O'Leary afirmó en más de una ocasión que «Irish patriots regarded the cinema as a foreign thing against Gaelic culture, instead of realising that it could have been used for Gaelic culture if they'd had the vision and imagination» (Finn, 1990); lo cierto es que el nacionalismo irlandés descubrió con *Hombres de Arán* (Robert Flaherty, 1934) que el cine también podía ser utilizado para hacer progresar sus proyectos culturales y políticos.

Hombres de Arán, una romántica recreación de la extinta forma de vida de los habitantes de las islas de la bahía de Galway, se convirtió para la Irlanda de la época en un documento de realismo social que, además, se insertaba a la perfección en, según Panofsky, el *primitivismo duro*, el idealizado ascetismo rural, sobre el que el Estado pretendía construir la imagen oficial de la nación. Poco después del estreno dublinés de la película en mayo de 1934, al que asistió el Gobierno irlandés casi en pleno, el entusiasmo con el que la historiadora nacionalista Dorothy MacArdle, próxima a Eamonn De Valera, se refería a *Hombres de Arán* constituye uno de los mejores ejemplos de la interpretación realista que se dio en Irlanda a este documental poético:

We have become almost resigned [...] to being traduced in literature, whether under the guise of the comic "Paddy" of Victorian music halls, or the drunken swindler of some Irish farces or the "gunman" of more sombre writers today. [...] (not) three generations of protesting could do as much to rehabilitate the Irish people in the imagination of the peoples of other countries as this faithful and beautiful motion picture will do. (cit. Rockett et al. 1987: 73)

El grato recuerdo que en la Irlanda nacionalista deja *Hombres de Arán* se traduce en una creciente actitud aperturista hacia el cine por parte del Estado irlandés, a su vez influido también por la constatación, durante los años de la Segunda Guerra Mundial, del inmenso potencial propagandístico que ofrecía el medio; así como por la difusión de una encíclica papal donde se instaba al conjunto de la Iglesia a dejar atrás su tradicional hostilidad hacia el mundo fílmico y

comenzar a participar de forma activa en el mismo para, de este modo, ejercer un control directo sobre sus contenidos morales. Siguiendo los principios del documento papal, el sacerdote Richard Devane se convertiría en 1943 en editor del volumen *Irish Cinema Handbook*, un riguroso y pionero ensayo sobre el sector cinematográfico irlandés que básicamente analizaba la posible viabilidad económica de unos estudios cinematográficos en Irlanda.

Mientras los departamentos universitarios de Humanidades de medio mundo y, en especial, los de Francia y Estados Unidos, maduraban las teorías cinematográficas que iban a marcar la segunda mitad del siglo XX, una mayoría de intelectuales irlandeses continuaba durante los años 50 y 60 preocupada casi exclusivamente por la historia y literatura nacionales y, sobre todo, por las profundas transformaciones socioeconómicas y culturales que el vertiginoso proceso de modernización iniciado en 1958 por el *Programme for Economic Development* del gobierno Lemass estaba comenzando a ejercer sobre una Irlanda que rápidamente se alejaba del arcaico ideal de país gaélico y rural soñado por los acólitos de De Valera. En este contexto desarrollista, el Estado empieza a contemplar el cine como un lucrativo negocio que, de encontrar espacio en Irlanda, podría contribuir a la necesaria captación de capital extranjero; tanto en el ámbito de la producción cinematográfica propiamente dicha, como en el de una industria turística que se profesionaliza durante los años 50 para atender la gran afluencia de visitantes que la popularidad de *El Hombre Tranquilo* (John Ford, 1952) lleva a Irlanda. Así pues, cuando el ansiado Hollywood irlandés se materializa por vez primera en la inauguración de los Estudios Ardmore a mediados de 1958, éstos se publicitan como una especie de complejo turístico que, además, ofrece a la industria cinematográfica internacional unos medios técnicos de primera clase a un precio muy competitivo (Byrne, 1997: 14).

Ante la ausencia casi total de producciones nacionales que alabar, los Estudios Ardmore se convierten en el tema estrella del periodismo cinematográfico irlandés de los años 50 y 60, desde donde los portavoces del nacionalismo fundamentalista utilizan con astucia la nefasta gestión económica de los Estudios, su sospechosa vocación internacional y, sobre todo, el predominio de cualificados técnicos *británicos* en sus instalaciones para transformarlos en responsables últimos del lamentable nivel de desarrollo de un sector audiovisual nacional que, aun a pesar del revulsivo que había supuesto el inicio de las emisiones de *Telefís Éireann* en la Nochevieja de 1961, permanecía aún en un estado prácticamente embrionario.

Durante buena parte de los años 60 y principios de los 70, este embrión vive un largo proceso de gestación en los platós de las televisiones británicas e irlandesas, los pupitres de diversas escuelas de arte, los despachos de distintas agencias de publicidad y de la organización cultural *Gael-Linn* y, por último, las unidades documentales de algunos Ministerios y de la Iglesia católica. De esta diversidad de espacios de formación surge, a lo largo de la década de 1970, la generación de Bob Quinn, Thaddeus O'Sullivan, Joe Comerford y Cathal Black; directores irlandeses independientes a los que unen deseos de experimentar con el lenguaje cinematográfico y cuestionar las convenciones establecidas por las tradiciones de representación de Irlanda, con una especial atención a las relacionadas con la mujer, el paisaje y, en general, los sectores marginales de la sociedad. Aun cuando este cine fue financiado casi en exclusiva por capital británico y el público nacional, fuera de ámbitos estrictamente académicos, le prestó una escasa atención, el análisis cinematográfico irlandés ha convertido las películas de estos directores en ejemplos paradigmáticos del sesgado concepto de *cine nacional* en torno al cual ha pivotado en las últimas tres décadas.

El concepto de *cine nacional* se incorporó al análisis cinematográfico irlandés en un contexto de intensa polarización de la cultura nacional en torno al dramático giro que la cuestión norirlandesa experimentó a partir de 1969, por una parte, y a la sucesión de crisis económicas, sociales y políticas que de forma encadenada sacudieron la República durante los años 70 y 80. Si bien ambas situaciones eran producto de una desafortunada y compleja confluencia de factores internos y externos, la voluntad de atribuir un origen exclusivamente nacional o inequívocamente extranjero a dichas situaciones dividió la *intelligentsia* –y aun el conjunto de la sociedad– irlandesa en dos sectores antitéticos; tan irreconciliables que la prensa llegaría a calificarlos de *two nations* en 1983 (Gibbons, 1996: 84-86).

En su versión más extrema, la primera de estas naciones estaba –y, en cierto modo, aún está– representada por el sistema de valores que popularmente se conoce en Irlanda bajo el nombre de *Dublin 4*: intelectuales urbanos, liberales, de clase media-alta, cosmopolitas para los que el tradicionalismo rural constituye básicamente, según el crítico musical John Waters, «a bad dream, a mild irritation on the periphery of its consciousness, a darkness on the edge of town» (cit. Richards, 1999: 109); una pesada carga de superstición y oscurantismo que históricamente ha puesto todas las trabas posibles no sólo a la modernización del país, sino también a cualquier tipo de avance sustancial en la búsqueda de la paz en el Ulster. Por su parte, la otra nación ha respondido a estas acusaciones con multitudinarias manifestaciones públicas de fervor *revivalista* católico –como, por ejemplo, el que acompañó a la histórica visita de Juan Pablo II a Irlanda en 1979– y la adopción de una posición ideológica postcolonial y *neonacionalista* que, si bien es capaz de admitir algunos de los excesos cometidos por el nacionalismo institucional de la época de De Valera, considera que la única posibilidad de supervivencia de Irlanda –a la que los partidarios de esta tendencia han llegado a equiparar con un país del Tercer Mundo–, en el globalizado entorno contemporáneo reside en la recuperación del auténtico nacionalismo revolucionario de finales del siglo XIX y principios del XX, cuya esencia libertaria se presenta como la fuerza capaz de salvar a Irlanda de una modernización que, aun en los años más prósperos del Tigre Celta, sigue considerando perjudicial para Irlanda:

The idea that modernization is helping Ireland to 'catch up' with its advanced industrial neighbours is no longer tenable. If there is any convergence between European nations, it involves a form of liberalization designed to create new inequalities, endemic unemployment and an enlightenment without hope for the casualties of this upwardly mobile form of modernity. As Edward Said has pointed out, those who equate fundamentalism and revivalism with pre-modern societies such as Iran often forget that the heartlands of fundamentalism are in the West. (Gibbons, 1996: 92-93)

La hegemonía que este postcolonialismo neonacionalista ha disfrutado en el análisis cinematográfico irlandés desde la década de 1970 no sólo explica la ya mencionada centralidad que el concepto de *cine nacional* ha adquirido en este discurso, sino también las numerosas fabulaciones que, con demasiada frecuencia, lo han acompañado a lo largo de estos años; normalmente motivadas por la intención de utilizar el cine como un arma de descrédito político de las opiniones contrarias al neonacionalismo, influir de forma interesada en la legislación cinematográfica irlandesa y, por último, construir un canon fílmico capaz de suceder al literario como representación cultural de la Nueva Irlanda.

En este sentido, el volumen *Cinema and Ireland* (1987), elaborado de forma conjunta por Kevin Rockett, Luke Gibbons y John Hill, merece ser mencionado no sólo por constituir el primer ejemplo destacado del neonacionalismo cinematográfico que acabamos de apuntar, sino también porque la elevación de sus parciales postulados a la categoría de dogma de fe en las universi-

dades irlandesas ha hipotecado en gran medida el rigor científico de obras posteriores, en principio menos tendenciosas, como *Irish Film. The Emergence of a Contemporary Cinema* (2000) y *Irish National Cinema* (2004), de Martin McLoone y Ruth Barton, respectivamente. De hecho, tal ha sido su influencia posterior que incluso un informe tan importante como *The Strategic Development of the Irish Film and Television Industry, 2000-2010* (1999), encargado por el Gobierno irlandés a un comité de expertos en 1998 para evaluar el estado real del sector audiovisual y proponer futuras líneas de actuación política, se contagia de muchas de las fabulaciones de Rockett, Gibbons y Hill.

Gran parte de estas fabulaciones emana de la artificial oposición maniquea entre cine *nacional* y cine *extranjero* que establece *Cinema and Ireland* para apoyar la construcción de lo que podemos denominar, siguiendo a Benedict Anderson, *tradición inventada* del neonacionalismo en que militan los autores del estudio. De acuerdo con esto, el cine de tema irlandés sólo se considera auténticamente *nacional* cuando su representación de Irlanda se ajusta a la ideología postcolonial y neonacionalista de Gibbons, Rockett y Hill; en otras palabras, cuando el texto fílmico actualiza la *memoria radical* que Luke Gibbons (1996: 91-92) considera esencia nacional y que, como hemos visto, se opone a la *modernización regresiva* que, según él, causa la intervención extranjera en Irlanda.

La artificialidad de esta oposición se hace evidente cuando comprobamos cómo, aprovechando este énfasis en lo que Walter Benjamin denominaría *aura* del texto fílmico (cit. Choi, 2002), el análisis cinematográfico irlandés posterior a *Cinema and Ireland* ha enriquecido el endeble corpus fílmico del país con numerosas producciones extranjeras. De hecho, como objeto de estudio, el cine irlandés ha desbordado ampliamente los estrechos límites que le corresponderían si nos ciéramos al criterio de producción por el que la industria se ha regido históricamente para asignar el origen nacional de un determinado título y, aunque muchos autores intentan incrementar el número total de películas 100% irlandesas añadiendo al catálogo cinematográfico telefilmes, cortometrajes, documentales o, incluso, publisreportajes; el escaso número e interés de buena parte de esta producción termina obligando al crítico irlandés a sostener la obvia contradicción de un cine nacional en cuyo canon son abrumadora mayoría los títulos angloamericanos; una contradicción aún más sangrante, si cabe, por tratarse de la representación cinematográfica de una identidad nacional formada, en principio, por oposición a todo lo británico. En cualquier caso, para tratar de contrarrestar este extremo, una vez superada con éxito la prueba de hibernidad textual, los títulos que ingresan en el canon fílmico irlandés suelen ser sometidos a un cuidadoso proceso de *hibernización*, en virtud del que el talento creativo o las aportaciones financieras irlandesas, por nimias que hayan sido, corroboran no sólo la *autenticidad* nacional del producto fílmico, sino incluso una calidad artística que únicamente parece tener sentido en función del criterio anterior. Así, por ejemplo, las películas de Jim Sheridan y Neil Jordan, financiadas prácticamente siempre por inversores extranjeros, son consideradas más o menos irlandesas en función del grado de proximidad que la representación que en ellas se hace de la *nación* tenga respecto a la Irlanda imaginada por el postcolonialismo neonacionalista.

En otro orden de cosas, el desesperado deseo de asegurar la incierta hibernidad de gran parte de este canon fílmico ha llevado también al análisis cinematográfico irlandés a realizar una sistemática minusvaloración, negativización y/o elisión de la esencial contribución que las instituciones culturales y televisiones británicas han tenido en el desarrollo del cine irlandés, tanto independiente como comercial. En este sentido, podemos mencionar que *Cinema and Ireland*

termina de hibernizar el idealizado cine independiente de la generación de Joe Comerford difuminando la fundamental participación de la antigua metrópoli en la producción de este cine a favor de una maximización de las raquílicas contribuciones económicas que aportaron instituciones irlandesas como, por ejemplo, el *Arts Council*, el *Irish Film Board* (IFB) y la televisión pública *RTÉ*; una maximización, por otra parte, aún menos inocente si tenemos en cuenta que la publicación del estudio de Rockett, Gibbons y Hill se enmarcó en la campaña de oposición que el cine independiente irlandés, más por motivos ideológicos que económicos, realizó en contra de la decisión gubernamental de clausurar el IFB en 1987.

La eventual reapertura de esta institución en 1993 hizo posible que, durante los años 90, un creciente número de coproducciones internacionales de tema irlandés contaran con algún tipo de financiación pública en forma de subvenciones y/o desgravaciones fiscales, concedidas en función del supuesto interés cultural del proyecto y, sobre todo, del grado de participación de la industria audiovisual irlandesa en el mismo. Hacia 1995, esta política había propiciado en el sector audiovisual una teórica situación de prosperidad sin precedentes que, a su vez, se invocaba de forma sistemática para proscribir cualquier análisis riguroso y/o crítico de un cine que parecía, por fin, estar haciendo realidad la vieja aspiración nacional de hacerle sombra a la industria de Hollywood sin convertirse en una de sus provincias europeas.

En paralelo a este supuesto esplendor industrial, se desarrolló un discurso cinematográfico donde el proteccionismo económico y el neonacionalismo ideológico unieron sus fuerzas para elaborar el mito del *Renacimiento Fílmico*, en base al que el cine irlandés de los años 90 se convirtió en una perfecta combinación armónica de arte y comercialidad que, además, resultaba competitivo en el mercado doméstico e internacional. Apoyado en una sistemática ocultación de datos desfavorables como, por ejemplo, que la media anual de cuota de pantalla doméstica de este cine apenas llegaba al 10%; el discurso cinematográfico irlandés alimentó de forma unánime la gloriosa leyenda del Renacimiento Fílmico hasta que, a finales de la década, el Gobierno anunció su intención de estudiar la posibilidad de suspender, en vista de la aparente prosperidad incuestionable de la industria, la política de subvenciones y desgravaciones fiscales seguida desde 1993.

Enfrentado a la posibilidad de perder esta esencial fuente de ingresos, el cine irlandés ha tenido que admitir en los últimos años que, bajo una fachada de triunfalismo chauvinista, la mayor parte de sus (co)producciones recientes han sido incapaces de conectar con el público nacional e internacional y que, por tanto, sería incapaz de sostenerse sin subvenciones estatales. Ahora bien, en este contexto de incertidumbre, el tradicional maniqueísmo de la crítica irlandesa se ha acentuado hasta hacer de la intervención extranjera en general y de la británica en particular responsables casi exclusivas –la otra gran responsable sería, según parece desprenderse de *The Strategic Development...*, la parquedad de las subvenciones estatales– del patente divorcio existente entre el público irlandés y su cine.

Sólo por citar algún ejemplo de esta tendencia, podemos decir que, de acuerdo con los recientes análisis de Ruth Barton (2000: 420) y Lance Pettitt (2000: 115-120), el público irlandés habría huido de la mediocre, estereotipada y conservadora representación de Irlanda que las televisiones británicas –ahora sí, mencionadas negativamente como fuente de financiación fundamental del cine irlandés de los años 90– siguen imponiendo en las películas de tema irlandés para complacer el prejuicio romántico con que la audiencia británica aún contempla a sus vecinos occidentales. Junto a esta visión, bastante generalizada en el actual análisis cinematográfico irlan-

dés, autores como Hugh Linehan (1999) han llegado a recurrir a la teoría postcolonial para relacionar dicho divorcio no sólo con las televisiones británicas, sino también con la esquizofrenia neocolonial que, a su juicio, sufre un cine que se encuentra atrapado entre la permanente presión por adaptarse al lenguaje fílmico norteamericano y la imposibilidad de lograr este objetivo sin sacrificar la identidad que, en teoría, le liga a la cultura y público nacionales.

Postulados como los anteriores parten, en esencia, de la falaz idealización del cine independiente que mencionábamos antes, al que la actual crítica irlandesa aún considera libre de influencias extranjeras y, por tanto, en comunión con un público nacional que estima ávido de ver *auténticas* representaciones de Irlanda en la gran pantalla. Sin embargo, a pesar de lo sostenido por muchos autores, desde principios de siglo, el público irlandés ha demostrado con creces su deseo de ver cine norteamericano y británico o, en todo caso, un cine irlandés que, aun presentando una imagen estereotipada de Irlanda, haya sido producido con los medios y el lenguaje cinematográfico de Hollywood. En este sentido, es posible que a muchos críticos irlandeses les convenga consultar, de cuando en cuando, las cifras de taquilla de su país. Sólo así descubrirían que, por ejemplo, mientras *Korea* (Cathal Black, 1996), reciente actualización de ese idealizado cine *nacional* de los años 70 y 80, fracasó de forma estrepitosa; *Despertando a Ned* (Kirk Jones, 1998), vilipendiada por la crítica neonacionalista por su reiteración de muchas de los estereotipos románticos de la ruralidad irlandesa, fue una de las diez películas más vistas de 1998 en Irlanda.

¿Supone esto algún problema teórico para el análisis cinematográfico irlandés? Obviamente, no. En estudios recientes, *Despertando a Ned* se presenta como el arquetipo de producción que el público de la Nueva Irlanda nunca acudiría a ver a una sala de cine y, sin hacer mención alguna a su buena carrera comercial irlandesa, se continúa la mitificación de ese *halcón maltés* que, en gran medida, siempre ha sido el cine *nacional* irlandés. Sólo unos pocos, como el director Paul Mercier (2003: 12), son capaces de trascender la leyenda y afrontar con valentía la desesperanzadora realidad del panorama audiovisual irlandés:

In Ireland on a given day you can have only foreign films showing on all Irish TV channels – including the Irish language channel. You can also have them broadcast at the same time, while all our cinemas are screening only foreign films, all our video shops are selling and lending foreign films and all our PCs are downloading the stuff.

Bibliografía

- BARTON, R. 2000 The *Ballykissangelization* of Ireland. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Volume 20, Issue 3: 413-426.
- BARTON, R. 2004 *Irish National Cinema*. Routledge, Londres.
- BYRNE, T. 1997 *Power in the Eye. An Introduction to Contemporary Irish Film*. The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland.
- BROWNE, V. 1996 Norris Davidson. www.iol.ie/~galfilm/filmwest/26norris.htm [Consulta: 10/05/2002]
- CHOI, J. 2002 Is National Cinema Mr. MacGuffin? ics.leeds.ac.uk/papers/vp01.cfm?outfit=ifilm&requesttimeout=500&folder=17&paper=22 [Consulta: 12/09/2004]
- FINN, E. 1990 Mr. Cinema Ireland. www.filmireland.net/backissues/articles/mrcinema.htm [Consulta: 10/08/2005]

-
- GIBBONS, L. 1996 *Transformations in Irish Culture*. Field Day, Dublín.
- KILKENNY, O. et al. 1999 *The Strategic Development of the Irish Film and Television Industry, 2000-2010*. Department of Arts, Heritage, Gaeltacht and the Islands, Dublín.
- LINEHAN, H. 1999 Myths, Mammon and Mediocrity. The Trouble with Contemporary Irish Cinema. *Cinéaste XXIV (2/3)*: 46-49.
- MCILROY, B. 1988 *World Cinema 4: Ireland*. Flicks Books, Trowbridge, Wiltshire.
- MCLOONE, M. 2000 *Irish Film. The Emergence of a Contemporary Cinema*. British Film Institute, Londres.
- MERCIER, P. 2003 Irish Film / Irish Culture. *Irish Film / Irish Culture*. The Irish Film Board, Dublín: 12-13.
- O'LEARY, L. 1945 *Invitation to the Film*. The Kerryman Ltd, Tralee.
- PETTITT, L. 2000 *Screening Ireland. Film and Television Representation*. Manchester University Press, Manchester.
- RICHARDS, S. 1999 Breaking the 'Cracked Mirror': Binary Oppositions in the Culture of Contemporary Ireland. En Graham, C. & Kirkland, R. (eds.) *Ireland and Cultural Theory. The Mechanics of Authenticity*. MacMillan Press, Basingstoke, Hampshire: 99-118.
- ROCKETT, K., J. HILL y L. GIBBONS 1987 *Cinema and Ireland*. Routledge, Dublín.

Personajes Episódicos en el Cine de Tarantino

Jesús Pérez Seoane

Universidade de Vigo



Quentin Tarantino ha sido uno de los cineastas más controvertidos de la pasada década, y sus películas han sido ampliamente comentadas en diferentes foros, llamando especialmente la atención por su originalidad y su innovadora forma de narrar. Desde nuestra perspectiva, es precisamente ésta última cuestión la que le imprime un carácter diferencial a su cine. Así, muchos de sus argumentos se han beneficiado de la capacidad de sorprender al espectador, jugando para ello con multiplicidad de puntos de giro y desvíos de atención. De todos estos elementos, llama la atención el uso que el director hace de los personajes episódicos, a quienes Tarantino les suele conceder una importancia extraordinaria en relación con la que suele reclamar su estatus. Descubrir quiénes son estos personajes en el cine del director y valorar su aportación concreta a la narración de cada película será el objetivo último de esta comunicación.

INTRODUCCIÓN. EL CINE DE QUENTIN TARANTINO

Puede que la razón de la singularidad del cine de Tarantino la encontremos en la lejanía de sus raíces a la técnica cinematográfica, pues el director estadounidense accedió al oficio más por su interés por la cinematografía (de la mano del guionista Roger Avary) que por el conocimiento del dispositivo y de sus posibilidades.

Quizá por esta razón, desde su primera película (*Reservoir Dogs*, 1992) este director ha conseguido mantener la frescura y estilo propio en sus historias, adquiriendo con ello el reconocimiento de los espectadores y la crítica a escala mundial.

De una u otra manera, la cuestión es que su cine es hoy considerado por muchos como una obra de culto, y nadie duda de tildar a Tarantino como director “posmoderno”. Esto es, abanderado de una nueva oleada de directores que a finales del siglo pasado han enfocado la narración de sus películas desde una óptica que contravenía todo modelo canónico de cinematografía (Woods, 1996: 32).

Dada la heterogeneidad de temas y elementos que presentan estos films así como por la enorme pluralidad títulos y directores posmodernos, no resulta fácil definir este tipo de cine. Pero para una claridad expositiva digamos que frente a los modelos de cinematografía “clásica” e institucional, lo que llama la atención de los títulos posmodernos es la desaparición del discurso clásico en aras de uno nuevo (que fragmenta y altera las leyes del espacio y del tiempo), la existencia de referencias culturalistas (ya sean clásicas o contemporáneas), y la destrucción de las barreras morales en favor de una mirada desprendida de cualquier ética¹ que se manifiesta en escenas de violencia explícita, cotidianeidad banal y sexualidad vacía, afrontando estas cuestiones desde un distanciamiento humorístico y esperpéntico. Pero junto a estas cuestiones, existen otros rasgos que nos permiten medir el grado de rupturismo que lleva a cabo este cine. Y entre ellos podríamos citar la ambientación de las localizaciones, el juego entre los espacios diegéticos/extradiegéticos, la utilización de las músicas o la estructura de personajes.

Precisamente es esta última cuestión el aspecto que pretende cubrir la presente comunicación. De esta forma, las páginas que siguen sólo pretenden reflexionar en torno a uno de los muchos rasgos rupturistas (esto es, posmodernos) que existen en el cine de Quentin Tarantino.

METODOLOGÍA

Para ello, hemos partido de un enunciado aceptado por diversos teóricos de la cinematografía (Tarantino = Director Posmoderno) para *explorar* en sus películas ciertos aspectos de su obra que nos remitan a dicho paradigma posmoderno.

En el caso que nos ocupa, la cuestión de cómo este director idea las relaciones entre los personajes principales, secundarios y episódicos es un aspecto que ha pasado inadvertido en parte de la literatura gris publicada sobre él. Y por este motivo esta comunicación quiere ofrecerle al lector un nuevo enfoque sobre el director.

Para este fin se ha desarrollado una investigación de corte sistémica, según la cual se ha partido de un sustrato teórico sobre la filmografía tarantiniana que nos permita desarrollar a la postre un ejercicio deductivo (que supondría visionar sus cuatro películas) y así poder obtener algún tipo de conclusión que enriquezca las teorías que engloban a Tarantino entre los directores posmodernos.

ESTRUCTURA ARGUMENTAL Y NARRATIVA

Entrando ya en materia, cabría situar el punto de partida a nuestra investigación en la narración que Tarantino hace de sus películas. De hecho, como antes adelantábamos aquí encontramos el primer punto de enfrentamiento entre el modelo clásico y el (pos)moderno, en el que por extensión situaríamos a Quentin Tarantino.

Así, la convención apunta la tensión como germen del conflicto de todo guión cinematográfico (Tobias, 1993: 37-48). De esta tensión surgiría una historia que contar mediante una trama determinada. Por lo general, esta trama discurriría de una forma lineal (del principio al final de la película, momento en que se resolverían los conflictos en una u otra dirección). Y la forma de llevar a cabo este hecho quedaría supeditada a un desarrollo heredero de la literatura y del teatro clásicos que divide a la narración en tres actos (planteamiento-nudo-desenlace) con sus correspondientes puntos de ataque, clímax, valles y anticipaciones.

Por su parte, para los autores posmodernos este esquema se caracteriza por la concepción fragmentaria del guión, lo que supondría un reto al modelo clásico. Entonces, la composición resultante se parecería más un puzzle desordenado de situaciones que a una narración en sí. A pesar de esto, y como en toda estructura, el modelo posmoderno también respondería a una lógica interna, y nos encontraríamos aquí que todos aquellos retazos ofrecidos cobrarían sentido al final de la película, y el espectador conformaría una visión global de hechos que le habían sido parcialmente mostrados o insinuados (Farré, 2004).

El ejemplo prototípico de este tipo de films lo encontraríamos en *Mulholland Drive* (D. Lynch, 2002). Pero si nos fijamos, esta es la estructura que siguen todos los filmes de Tarantino. A veces de un modo más evidente (*Pulp Fiction*), y otras no tan claro (*Jackie Brown*).

En todo caso, Tarantino afirma que esta búsqueda de una narración fragmentada es una clave básica para entender su cine, pues filosóficamente el americano siempre ha intentado importar a su país una narración propia de la Nueva Ola francesa, y con esta inspiración poder contar historias netamente americanas a través de un enfoque europeísta (Peary, 1998: 132).

Tanto es así, que al igual que los autores de este movimiento, que consideraban que todo tema era cinematografiable, Tarantino adoptó algunos de los mecanismos de narración propios de las novelas, especialmente aquellos que le permitían contar una historia de modo intermitente y acronológico, alternando la sucesión de los hechos y cautivando al lector/espectador a medida que avanzaba la narración².

En su cine, el resultado ha sido la confección de unas películas con un argumento sencillo que se desarrollaba de un modo rupturista y con múltiples fallas narrativas. No en vano, lo fundamental para el director es la acción, y en su cine siempre pretendió impactar por esta vía al contrario que los cineastas clásicos, que hinchaban sus historias a media que avanzaba la película (Peary, 1998: 215-217).

En el cine de Tarantino todo estará, pues, al servicio de la acción. Y aquí incluiríamos a los personajes, como encargados de dar vida a las inquietudes que el director quiere transmitir.

REDES DE PERSONAJES EN EL CINE DE TARANTINO

Una vez más, y frente a los modelos clásicos de narración centrados en relatar las peripecias de un personaje principal (el héroe) en la resolución de un conflicto inicial, el interés de Tarantino por la acción le lleva muchas veces a dejar un poco de lado la atención que deberían de merecer sus héroes y a centrarse más en el conjunto de personajes que participan en la historia (Quentin Tarantino, 2005). Y así, la preocupación del director no se sitúa en los personajes y sus circunstancias (como sucede en la gran parte de las películas), sino que en los personajes y sus relaciones.

A esto ayuda que sus películas tengan (por lo general), un protagonista colectivo. Este hecho lo vemos claramente en *Reservoir Dogs* (1992) y en *Pulp Fiction* (1994), en las que Tarantino se centra más en contar una delirante historia o dibujar un sórdido mundo (dependiendo del caso) que en contar la historia de una persona. Pero también en sus otros dos títulos, *Jackie Brown* (1998) y *Kill Bill* (2003), donde la relevancia adquirida por los actores de reparto eclipsan la historia que se cuenta, haciendo que estemos más ante una película de protagonista colectivo que de simplemente “protagonista/antagonista”.

Como consecuencia, en los films de Tarantino cobra especial importancia el análisis de la aportación que cada uno de los personajes tarantinianos haga a sus films, obligándonos a prestar atención a las relaciones que mantengan entre ellos.

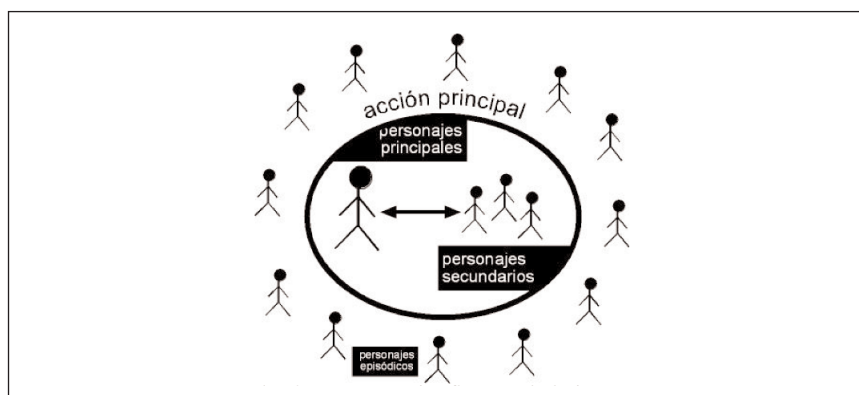
RELACIONES ENTRE PERSONAJES PRINCIPALES Y SECUNDARIOS

Llegados a este punto, veremos que el director contraviene ampliamente la estructuración clásica de los personajes, esquematizada en el gráfico que acompaña.

De acuerdo con este modelo, la acción gravitaría en torno a uno/dos personajes principales (protagonista/antagonista, superando este número rara vez) y un grupo de personajes, los secundarios, que intervienen directamente en la acción respondiendo a las necesidades de los personajes protagonistas, y desempeñando las funciones de ayudantes, confidentes o catalizadores (Chion, 2001: 95-104). Unos y otros escenificarían la trama sobre la que se construya una determinada película, e incidirían en que el/los actor(es) protagonistas alcanzasen los objetivos marcados. Por lo tanto, estas figuras incidirían en las conocidas “metamorfosis del héroe”, mediante las que los personajes principales atravesarían diversos arcos de transformación que modifiquen su personalidad y temperamento (Sánchez Escalonilla: 2002: 79-105).

La descripción que se haría de los dos tipos de personajes³ sería muy exhaustiva. Y en este tipo de películas su caracterización se realizaría en tres niveles de profundidad: profesional (¿qué hacen?, ¿qué le reportan a la narración?), personal (¿cómo actúan, ¿cuál es su temperamento?) e íntimo (¿cómo piensan?, ¿cuáles son sus motivaciones?).

Gráfico 1. Red clásica que se establece entre los personajes de un film



Por su parte, ésta caracterización vendría dada por los diálogos y demás referencias a los personajes, pero sobre todo por sus actos, tanto los privados (internos), como los manifestados (externos. Sydney Field, citada por Chion, 2001: 95). En este punto, un elemento a tener muy en cuenta sería la *impresión dominante* (sobre todo en los personajes secundarios, de los que se ofrecen menos pistas), que definiríamos como esa sensación que traslucen en pantalla, y en la que podríamos obtener mucha información acerca de los personajes.

Gravitando en torno a las figuras principales y secundarias se situarían los personajes episódicos, nacidos por la inercia de la acción y que generalmente desempeñarían funciones confluyentes con la acción principal pero sin llegar en ningún momento a intervenir en ella.

Por lo tanto, apenas existiría una caracterización de estos personajes como tales, y esto los llevaría a aparecer como nexos de la acción, piezas que le permitiesen al director mantener una coherencia narrativa y ambientar la película. Así pues, todo personaje episódico responderá en esencia a una impresión dominante, sin que la percepción de su personalidad sea algo vital para el transcurso de la película, centrada en la pareja de protagonistas.

LOS PERSONAJES EPISÓDICOS EN TARANTINO

Lo que sucede en las películas de Quentin Tarantino es que la estructura fragmentaria de sus guiones le obliga en muchas ocasiones a tener que echar mano este tipo de nexos, y entrelazar así sus historias.

Al utilizar este recurso con profusión, cabrá suponer que el papel que desempeñen muchos de estos personajes incrementa la importancia que le confieran al global de la narración. En última instancia, gran parte de los personajes episódicos de Tarantino pasarían de ser meros espectadores de la acción a partícipes de sus relatos, sin afectar en exceso al global de la narración, soportado por los personajes principales y secundarios.

Desde nuestra perspectiva, tres serían sus funciones principales:

- *Caracterizar a los personajes principales*, misión que si bien podría asemejarse a las clásicas funciones de este tipo de figuras, en los films de Tarantino guardaría estrechas relaciones con la trama principal, como sería en *Jackie Brown* (1998) el caso de Beaumont Livingstone o de Sheronda⁴ (mujer del personaje que encarna Samuel L. Jackson) que al mismo tiempo que describen a Ordell desempeñan papeles reseñables en la narración (uno destapando a Max el prestamista y la otra imbuyéndose en el intercambio de dinero),
- *Generar conflictos y tensiones*, donde podríamos volver a citar a Beaumont Livingstone, pero también a uno de los estafadores que John Travolta y Samuel L. Jackson ejecutan al principio de *Pulp Fiction* (1994), y que más adelante inspirará uno de los episodios de la película (*The Bonnie Situation*), y
- *Alimentar los MacGuffins* de los que se nutre gran parte de las películas de Tarantino (Bernard, 1998: 47-52), donde *Reservoir Dogs* (1992) sería una referencia obligada, pues en esta película dos personajes episódicos influyen en el abierto desenlace (uno, el Señor Rosa, que huye con los diamantes, y otro el propio Quentin Tarantino –Sr. Marrón-, de quien al final no se sabe si vive o muere).

Analizando el modelo clásico de personajes episódicos, no encontraríamos estas tareas entre sus principales cometidos. Y por ello vemos en el uso que Tarantino hace de los personajes episódicos otra huella de su planteamiento rupturista. Tres son también las razones que aportamos a este hecho:

- *La coralidad de sus obras*, que dificulta establecer con certeza una clara división entre los personajes principales, los secundarios y los episódicos (sobre todo entre estos dos últimos), permitiendo que por momentos algunos secundarios actúen como episódicos y viceversa.
- *La preocupación de Tarantino por la acción en sí*, construyendo películas donde más que la trama interese el ambiente y la descripción de un submundo de violencia (*Pulp Fiction*), de engaño (*Jackie Brown*) o de mafias (*Kill Bill*) en el que cada pieza le confiera sentido a todo el engranaje (Woods, 1996: 32).
- Ya por último, y más en relación a los gustos del propio cineasta, *la gran utilización de cameos*, que el propio Tarantino verbaliza:

“Si algún problema tengo, es que hay tantos actores con los que me gustaría trabajar y con los que no creo que llegue a tener tiempo de hacerlo... Así que pretendo tener a tantos como pueda cada vez que hago una película. El casting es realmente importante para mí. Estoy realmente fascinado por las actuaciones de todos mis actores. No quería trabajar con ninguna superestrella gilipollas con el ego subido. Iban a tener personajes reales, y si decidían involucrarse en la película tenían que hacerlo para actuar” (Lerman, 2004).

Esto lo lleva a contratar a muchos actores de renombre a los que se ve obligado a dar papeles importantes en sus películas. Así es el caso de la ya citada en *Jackie Brown* (1998). Pero sobre todo es significativo el uso de cameos en su último y ultrasimbólico film, *Kill Bill* (2003), donde algunos de los distinguidos figurantes apenas cuentan con peso específico (como Samuel L. Jackson-Pianista de la Boda), pero otros muchos desempeñarían alguna de las tres funciones antes citadas. Así es el caso del “Hijo número uno” del sheriff (Michael Parks), que en la vida real es su hijo, o la aparición de Sonny Chiva (Hattori Hanzo, y en la realidad uno de los iconos del cine de artes marciales de los 70), por no mencionar a David Carradine en el papel de Bill⁵.

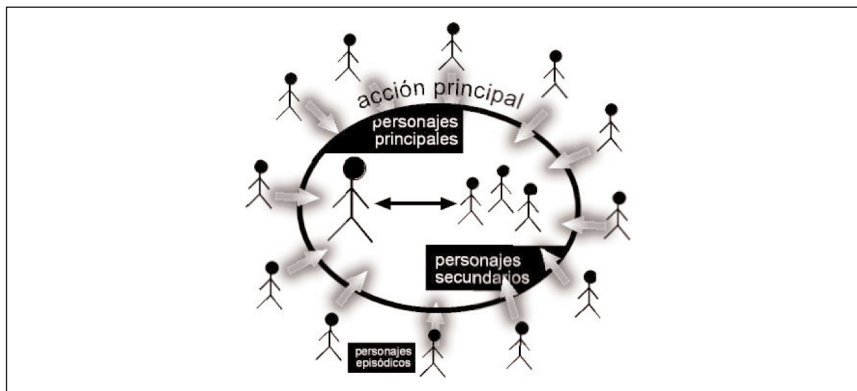
A pesar de esto, sería imposible extraer alguna conclusión si atendemos a la forma en que se recogen las figuras “episódicas” en los créditos de las películas de Tarantino, pues en ninguna de ellas aparece una distinción entre categorías de personajes. Con todo, esta comunicación evidencia que el director estadounidense hace un uso diferente de ellos, extralimitándolos en sus funciones y con ello, aportándoles un valor añadido para el conjunto de su narración.

CONCLUSIONES: HACIA UNA NUEVA RED DE PERSONAJES

Por ello cabría complementar, en el caso de Tarantino, aquel esquema dibujado arriba según el cual se jerarquizaban las funciones de personajes principales, secundarios y episódicos en los guiones de cine.

En esta nueva versión, habría que añadir cómo el estadounidense le otorga a sus personajes episódicos la posibilidad de incidir en la acción principal, aunque sea de una forma tangencial, pero de tal modo que se le posibilite al espectador la posibilidad de hilvanar relaciones entre los personajes y así profundizar el complejo mundo retratado. De esta manera, la historia que se nos

Gráfico 2. Jerarquía tarantiniana de los personajes



haría llegar no sería tal, sino más bien un fresco del universo tarantiniano en el que convivirían personajes movidos por una misma circunstancia. Algunas de ellas serían la ambición (*Reservoir Dogs*), la violencia (*Pulp Fiction*), el engaño (*Jackie Brown*) o la venganza (*Kill Bill*).

Una vez más, y al igual que en otros aspectos del cine de Quentin Tarantino, subrayar cómo esta red desafía los modelos clásicos de la narración en la que los personajes progresaban de forma lineal frente a la frescura de los personajes literarios (Jean Claude Carrière, 1995, 130-135) que rescata el director estadounidense en su intento de hacer una Nouvelle Vague a la americana.

Sin duda, éste sería uno de los aspectos que caracterizarían la obra del director que nos ocupa. Pero más allá, ésta comunicación abriría una de las vías por donde desde las que enfocar una de las últimas escuelas surgidas en la cinematografía: la del cine posmoderno, que desde múltiples frentes no deja de desafiar a los modelos narrativos más clásicos.

Bibliografía

- BERNARD, J. (1998). *Quentin Tarantino : The man and his movies*. Nueva York: Harper Collins,
- CARRIÈRE, J. C. (1995). *Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona: Paidós Comunicación,
- CHION, M. (2001). *Cómo se escribe un guión*. Madrid: Cátedra Signo e Imagen,
- PEARY, G. (1998). *Quentin Tarantino: Interviews*. Oxford (EE.UU.): Universidad de Mississippi,
- SÁNCHEZ ESCALONILLA, A. (2002). *Guión de aventura y forja del héroe*. Madrid: Ariel Cine,
- TOBIAS, R. B. (1993). *El guión y la trama: Fundamentos de la estructura dramática audiovisual*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias,
- WOODS, P. (1996). *King Pulp: The wild World of Quentin Tarantino*. Londres: Plexos.

En la red

La Turbopágina de Quentin Tarantino. Consultada por última vez en <http://web.jet.es/unepelde/> el pasado lunes, día 3 de octubre de 2005,

Farré, S. (2004). *Kill Bill 1: Paradigma Posmoderno*. En *miradas.net*, consultada por última vez en http://miradas.net/articulos/2004/0403_killbillvoll1.html el pasado sábado, día 1 de octubre de 2005,

Otras fuentes

Lerman, G. (2004). *Entrevista con Quentin Tarantino*. En VV.AA. (2004) en *Imágenes de actualidad*, número 233. Febrero 2004,

Tarantino, Q. (1992). *Reservoir Dogs*. Madrid: Cine Company,

Tarantino, Q. (1994). *Pulp Fiction*. Madrid: Lauren Films,

Tarantino, Q. (1998). *Jackie Brown*. Madrid: Lauren Films,

Tarantino, Q. (2003). *Kill Bill vol. 1*. Madrid: Buena Vista Home Entertainment,

Tarantino, Q. (2003). *Kill Bill vol. 2*. Madrid: Buena Vista Home Entertainment.

Notas

- ¹ No en vano, cabría reseñar que la época del Código Hays estadounidense coincidió con los momentos en los que directores de este movimiento como David Lynch o Quentin Tarantino comenzaron a manifestar su interés por el oficio.
- ² Sin duda, a esto ayudó que Tarantino siempre se considerase asimismo un guionista (Peary, 1998) y que se preocupase por guionizar él mismo todas sus películas.
- ³ Sobre todo de los principales.
- ⁴ En la misma película, similar sería el caso de Lisa Gay Hamilton, novia de Ordell y a quien en un momento de la película le dice Jackie Brown “*Ordell nunca hizo nada por nosotras, ¿verdad?*” (Jackie Brown, 1998), anticipando claramente el final del film.
- ⁵ Aunque en este caso hablaríamos de un personaje secundario, que adquiriría un papel antagonista por referencias extradiegéticas.

El poder del discurso fílmico como arma propagandística

Fahrenheit 9/11

Eva Quintas Froufe
Alberto Dafonte Gómez
Jesús Pérez Seoane
Universidad de Vigo

INTRODUCCIÓN. LA PROPAGANDA AUDIOVISUAL

En primer lugar, determinaremos qué se entiende por propaganda para a continuación, observar la relación de este fenómeno con los contenidos audiovisuales. Propaganda significa, en su sentido más neutral, «diseminar o promover ideas particulares» (Jowett y O'Donnel, 1992: 2)

La propaganda es, en esencia, la difusión de mensajes con contenido de carácter ideológico cuya finalidad última es lograr la adhesión y convencimiento del público o provocar en éste actitudes o conductas deseadas.

Partiendo de este punto, la mayor parte de las películas presentan algún tipo de contenido propagandístico ya se manifieste de modo abierto o sutil; de forma argumentativa o emotiva; a través de palabras o de imágenes. Por ello, podemos afirmar que la propaganda política es inherente a los contenidos audiovisuales y como ejemplo de ello, hemos escogido *Fahrenheit 9/11* (2004) del polémico Michael Moore para comprobar si estamos ante modelo reciente de «manipulación consciente» con la intención de «cambiar el enfoque público con respecto a un asunto importante». (Paz y Montero, 1995: 215)

METODOLOGÍA

Consideramos que el modo óptimo de llevar a cabo esta investigación sobre el documental *Fahrenheit 9/11* de Michael Moore sería estructurar un diseño compuesto por las fases descritas a continuación:

- a.) Fase explorativa cuyo objetivo fue elaborar el marco contextual del discurso fílmico como arma de propaganda.
- b) . Fase analítica centrada en el objeto de estudio y su relación con la propaganda: el documental *Fahrenheit 9/11* (2004).
- c) Fase evaluativa en la que haremos balance de las conclusiones extraídas de la investigación.

EL DOCUMENTAL COMO ARMA PROPAGANDÍSTICA

A lo largo todo el siglo XX y lo que llevamos de siglo XXI, hemos podido observar cómo la propaganda ha encontrado en el área audiovisual un medio idóneo para difundirse eficazmente. Así, los mensajes en los que implícitamente se propaga una ideología se han plasmado tanto en largometrajes, cortometrajes (en la actualidad, son frecuentes los de denuncia contra un partido político o una determinada situación), *spots* y por supuesto, a través de documentales como el que nos ocupa.

Históricamente, el documental ha ejercido de vehículo transmisor de determinados idearios puesto que, como señala Barsam «el documental se diferencia del cine de ficción por su intención sociopolítica». (Richard M. Barsam en Francés, 2003: 23) Esta afirmación se confirma al repasar la trayectoria "vital" del cine documental en la que observamos una constante tendencia histórica a emplearlo como herramienta de comunicación ideológica. Obviamente, planteamos este recorrido cronológico como una guía sin pretensión de abarcar la historia del documental, sino para ilustrar cómo este ha sido empleado históricamente como recurso propagandístico por parte o en contra de los regímenes imperantes.

Para descubrir el inicio de esta tendencia, habría que remontarse al período histórico de la revolución soviética cuando Lenin en 1919 nacionaliza la industria cinematográfica, contexto en el que Dziga Vertov desarrolla su trayectoria. (Francés, 2003: 46). Vertov destacó por el uso del montaje para lograr impacto político que en último término comprometiera al espectador.

Antes de la Gran Guerra ya se habían realizado los primeros documentales de índole propagandístico, no obstante, estos tendrán su impulso definitivo a partir de ella (Pizarroso, 1993: 195). Este período fue clave en el desarrollo del cine documental ya que muchas unidades militares registraban escenas del frente, material posteriormente utilizado para filmes de propaganda –aunque también para usos militares o simplemente para su archivo como documento histórico–.

A partir de los años 30, en el contexto del período de entreguerras, el documental se vincula a la agitación política por su capacidad de manipulación de masas. (Benet, 2004: 146-159) Es entonces cuando Leni Riefenstahl con *Triumph des Willens* (El triunfo de la voluntad, 1935) y *Olympia* (1938) presenta una «propuesta centrada en la exploración estilística de la imagen documental a través de la composición escenográfica de multitudes [...] y una concepción de la planificación y el montaje dirigida a la propaganda de exaltación» (Benet, 2004: 160).

En la Segunda Guerra Mundial, destacamos la serie de películas documentales *Why we fight* (1942) encargadas a Frank Capra, con quien colaboraron Siegfried Krakauer, Eric Knight y Anatole Litvak (Pizarroso, 1993: 423).

Posteriormente, en los años 60 y 70, «el documental político es una de las manifestaciones más importantes del período. [...] combinaban de nuevo el cine de propaganda con técnicas inspira-

das en el montaje constructivista soviético». Este film de movilización y acción política se dio también en Francia y en Estados Unidos donde los documentalistas combatieron la política interna de su país o la Guerra de Vietnam. (Benet, 2004: 167-168).

Los documentales de los 80 y 90 están marcados por la realidad fragmentada impuesta por el discurso televisivo. De este modo, el panorama se complejiza extraordinariamente de modo que el documental propagandístico tendrá que convivir otras modalidades como el docudrama, etc. (Miradas, 2005)

La denuncia de la gestión de la Administración Bush ante hechos como el ataque terrorista del 11 de septiembre de 2001 o la guerra de Iraq son suficiente justificación para retomar el documental propagandístico en la actualidad, tal como se refleja en nuestro objeto de estudio: *Fahrenheit 9/11*.

SU AUTOR: ¿PROPAGANDISTA O CINEASTA?

Ya en 1930, la identificación entre la figura del propagandista y del cineasta es evidente:

John Grierson organizó a un equipo de cineastas para producir documentales a los que “les decía que en primer lugar, ellos eran propagandistas y sólo en segundo lugar, autores de películas”. Poseía la singular capacidad de infundir entusiasmo por el ideal de la propaganda, vital y necesaria, con miras a promover la educación de la ciudadanía y [...] una vida mejor (Eric Barnouw en Benet, 2004: 160).

A lo largo de esta comunicación trataremos de responder a esta hipótesis de partida: ¿responde el autor de *Fahrenheit 9/11* al perfil de propagandista-cineasta?

En la filmografía de Michael Moore figuran los siguientes documentales: *Roger and Me* (1989), *The Big One* (1997), *Bowling for Columbine* (2002) cuyos discursos están más próximos al panfleto o libelo satírico que a la objetividad documental.

- *Roger and Me* (1989) es un documental de corte autobiográfico en el que el realizador literalmente actúa.
- En los siguientes documentales, *The Big One* (1997) y *Bowling for Columbine* (2002) el autor encarna a una versión desastrada del americano común enfrentado a las corporaciones del cine, sin embargo, en ellos no existe una relación directa entre la realidad reflejada y el autor.

En todos ellos, su autor se pone en escena, ya sea como objeto del documental o un narrador omnipresente [...] convirtiéndose en un personaje más. (Weinrichter, 2004: 128)

De igual modo, *Fahrenheit 9/11* presenta la voz narradora en *off* del autor como componente ficcional y sobre todo narrativo cuya función es actuar como elemento de cohesión. Tal como Benet afirma, «la entrada del espectador [...] es conducida a través de una voz enunciativa» que guiaría la mirada del espectador a través de las imágenes de forma que todo el relato se desarrolla a través de su visión de los acontecimientos.

La omnipresencia de Michael Moore a lo largo del documental como narrador o como entrevistador –apareciendo dentro de campo y ejerciendo en ocasiones de catalizador– responde a un nuevo perfil de cineasta que ha emergido en la década de los 90: el actor-documentalista. Esta tipología de realizador asume una triple función como 1) autor e impulsor del filme, 2) narrador que complementa las imágenes con su voz en *off* y 3) actor o sujeto filmado (Thouard, 2004) ya

que en *Fahrenheit 9/11*, la presencia del director «no es meramente anecdótica y va mucho más allá de la condición de mero receptor de entrevistas: su personalidad [...] guía toda nuestra percepción de la narración». (Weinrichter, 2004: 49-54)

EL PODER PROPAGANDÍSTICO DEL DISCURSO DE FAHRENHEIT 9/11

Seguiremos las reglas que cumple la comunicación propagandística propuestas por Mario Herberos Arconada para comprobar si la comunicación de este documental es propagandística, es decir, si *Fahrenheit 9/11* constituye un ejemplo de arma propagandística:

- ¿Se trata de comunicación teleológica persuasiva?

El documental –cuyo estreno (23/07/2004) fue fijado de forma estratégica previamente a las elecciones presidenciales estadounidenses (02/11/2004) con un margen de tiempo suficiente favorable para su difusión– contaba con un objetivo determinado: evitar la reelección de George W. Bush en los comicios presidenciales 2004.

- ¿Se trata de comunicación impersonal?

En este caso, el emisor está perfectamente identificado siendo difusor el propio cineasta.

- ¿Es comunicación de contenido ideológico?

Constantemente, son vertidos mensajes propagandísticos con el fin de posicionar al espectador en contra de George W. Bush.

- ¿Pretende la perpetuación / cambio / mantenimiento de las estructuras de poder? En este caso, la intención básica es provocar un cambio de gobierno.
- ¿Persigue la congruencia en el persuadido? Aporta datos, extractos de ediciones de periódicos, declaraciones extraídas de medios de comunicación de forma que el espectador perciba las acusaciones como coherentes.

En el caso que nos ocupa *Fahrenheit 9/11*, concluimos de las respuestas obtenidas, que el resultado es obtenido es: positivo, por tanto, sí sería propagandístico el mensaje difundido a través del documental objeto de estudio.

Una vez concluido que el discurso fílmico ofrecido en *Fahrenheit 9/11* responde a un mensaje propagandístico, enumeraremos las tácticas de la propaganda establecidas por Domenach (1963) aplicadas a un mensaje propagandístico de carácter audiovisual:

1. Simplificación y enemigo único: Concentra todos los argumentos en ideas sencillas y focaliza la ira en una sola persona. Un elemento característico de los documentales de Michael Moore consiste en identificar a un antagonista y posteriormente proceder a su lapidación: fue el magnate de General Motors, Roger Smith en *Roger & Me* (1989), Charlton Heston en *Bowling for Columbine* (2002), empresas como Nike en *The big one* (1997) y George W. Bush en *Fahrenheit 9/11* (2004).
2. Exageración y desfiguración: Las ideas expuestas se plantean como verdades absolutas e incuestionables –ya que se justifican con documentos y declaraciones– sin dejar lugar a un punto de vista complementario. Por otra parte, la desfiguración se refleja en el uso de la burla y la ironía por parte del narrador.

3. Orquestación: Repetición no monótona del mensaje “no votes a George W. Bush” a través de la desacreditación de su oponente mostrando su ineptitud en facetas personales y presidenciales.
4. Transfusión: El director busca la complicidad del espectador para transmitirle de forma eficaz su posicionamiento ideológico.
5. Unanimidad y contagio: Trata de potenciar la sensación de unión contra una causa y pretende el contagio como demostración de fuerza.

A estas tácticas, se podrían añadir estas figuras retóricas que refuerzan el carácter propagandístico de su discurso fílmico:

6. Manipulación de causas – efectos: En ocasiones, se suceden imágenes no necesariamente relacionadas cuya yuxtaposición hace parecer que son consecuencia directa aunque esta correlación no implica causalidad. Moore hace un uso intencional del montaje al servicio de una continuidad posicional más que espacio – temporal. (Paz y Montero, 1995: 22)
7. Emotividad: mezcla argumentos racionales y emocionales ofreciendo tanto información procedente de medios de comunicación como testimonios de familiares de soldados fallecidos en el conflicto bélico de Iraq. Michael Moore propuso un mensaje en el que la emoción se presenta encubierta de racionalidad con el objetivo último de conmover al espectador y consecuentemente, inducirle a un cambio de actitud.
8. Subjetividad del discurso de la voz en *off*: el texto del narrador carece de imparcialidad debido a que en él está implícito el posicionamiento ideológico del director con respecto a la realidad analizada. El *uso del humor* mediante constantes comentarios irónicos que en ocasiones se tornan en sarcásticos contribuye también a restar credibilidad.
9. Uso de sonido extradiegético para intensificar los sentimientos de la audiencia hacia los acontecimientos que aparecen en pantalla se acude canciones de gran popularidad. (Paz y Montero, 1995: 22) Normalmente, la letra de las canciones que componen a banda sonora es coherente con las imágenes y añade carga emotiva.

CONCLUSIONES

Tras el estudio realizado, concluimos que se trata de un claro ejemplo de uso de un producto audiovisual con la finalidad de difundir ideas políticas particulares para en último término, provocar una derrota electoral.

Michael Moore hace uso de las tácticas clásicas de la propaganda política reflejándolas en contenidos audiovisuales, lo cual le convierte en la mencionada figura de propagandista-cineasta. No obstante, desde la perspectiva de la persuasión, su documental fue inefectivo debido al fracaso en su objetivo primordial: su oponente resultó reelegido tras cuatro años de gestión marcados por las consecuencias del 11-S y su cruzada contra el terrorismo internacional.

Por tanto, este documental ejemplifica cómo puede ser empleado como instrumento propagandístico, eficazmente o no.

Bibliografía

- BENET, Vicente. (2004). *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Paidós Comunicación,
- DOMENECH, Jean Marie. (1963). *La propaganda política*, Buenos Aires: Eudeba,
- FRANCÉS, Miquel. (2003). *La producción de documentales en la era digital*. Madrid: Cátedra Signo e Imagen,
- JOWETT, Garth y O'DONNELL, Victoria. (1992). *Propaganda and Persuasion*. United States: Sage Publications,
- PAZ, M^a Antonia y MONTERO, Julio (coordinadores). (1995). *Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda*. Madrid: Editorial Complutense,
- PIZARROSO, Alejandro. (1993). *Historia de la propaganda*. Madrid: Eudema,
- WEINRITCHER, Antonio. (2004). *Desvíos de lo real El cine de no ficción*. Madrid: T&B.

Fuentes de internet

- Internet Movie Database. com. Consultada por última vez en <http://spanish.imdb.com> el pasado 28 de septiembre de 2005,
- Rhoads, Kenton. (2005). "Backdraft 9/11: A backlash against Michael Moore on election day?", 1 de enero de 2005, consultado por última vez en <http://www.workingpsychology.com> el pasado 29 de septiembre de 2005.
- "Sobre el cine documental" en AA.VV. Revista Audiovisual Miradas, consultada por última vez en <http://www.miradas.eictv.co.cu/> el pasado 2 de octubre de 2005,
- Thouard, Sylvia. (2004). "Documentales norteamericanos contemporáneos: espacios sociales y performances" en AA.VV. Revista Audiovisual Miradas consultada por última vez en http://www.miradas.eictv.co.cu/index.php?option=com_content&task=view&id=184&Itemid=50&lang=es el pasado 29 de septiembre de 2005,
- Villarreal, Héctor. (2001) "Toda película es propaganda u obscenidad", en AA.VV. Razón y palabra, n^o 29, consultada por última vez en <http://www.razonypalabra.org.mx/antecedentes/n29/hvillarreal.html> el pasado 2 de octubre de 2005.

Fuentes filmográficas

- Roger and Me* (Michael Moore, 1989)
- Bowling for Columbine* (Michael Moore, 2002)
- Fahrenheit 9/11* (Michael Moore, 2004)

De la sala de cine a la sala del museo.

Motivos y efectos del cambio del contexto de exhibición/recepción del producto fílmico

María del Mar Rodríguez Caldas
Facultad de Bellas Artes. Pontevedra

EL CAMPO CINEMATOGRAFICO Y EL CAMPO ARTISTICO: CRUCES Y ESPECIFICIDADES

Recientemente, cuando en el campo del arte se ha legitimado plenamente el uso del vídeo, aparece la etiqueta "cine de exposición" para definir un nuevo género artístico. Según éste alcanza una alta posición jerárquica entre el repertorio de géneros a disposición de los artistas (pintura, escultura, fotografía, etc.), algunos cineastas son *invitados* por agentes del campo artístico para realizar *video-instalaciones*, sea creando un producto fílmico *ex-profeso* o, las más de las veces, versionando uno que originalmente había sido concebido para las salas de cine y había circulado en ese contexto.

Si consideramos que las artes plásticas han bebido del cine y a la inversa, que los movimientos cubista, constructivista o surrealista han sido seguidos tanto por artistas como por cineastas, que se han producido colaboraciones entre ambos productores (ej. Buñuel y Dalí, Warhol y Mekas, etc.), que desde las vanguardias los artistas se han interesado por el medio fílmico en sus producciones plásticas (ej. Moholy-Nagy, Man Ray, Léger, Duchamp, etc.), o que algunos artistas han simultaneado su producción plástica con la intervención en el campo cinematográfico (Warhol, Snow, Greenaway, Schnabel, etc.), el asunto no parece tener mayor novedad ni revestir particularidad alguna. Más bien, nos induciría a pensar que el cine se ha reconocido como una rama más de las bellas artes o que se han disuelto las fronteras entre Arte y Cine. Aquí trataremos de exponer que estas afirmaciones, tantas veces repetidas, no son ciertas y que el argumento de la interdisciplinariedad o el de la democratización del arte esconde la lógica (interesada) bajo la cual se están realizando estos transvases. Una lógica fundacional a la

institucionalización del Arte.

Si pensamos en el cine de exposición que están ofertando los museos de arte contemporáneo y los eventos internacionales podríamos observar, en primer lugar, que la mayoría de las producciones de los artistas muy improbablemente podrían circular en los circuitos cinematográficos, sea por su propia naturaleza o sea por el escaso interés que despertarían. En segundo lugar, si reparamos en las producciones de los cineastas ofertadas, sería razonable poner en duda que cualquier cineasta y cualquier *film* pudieran allí figurar. Podemos suponer que Abbas Kiarostami, Trinh T. Minha o Chantal Akerman son invitados por el prestigio que han acumulado como cineastas o porque hacen cine de autor y/o cine de vanguardia. Si en parte esto es cierto, sigue habiendo buenas razones para dudar de que la invitación se pudiera hacer extensiva a los cineastas que ocupan esas posiciones en el campo cinematográfico, así como podemos preguntarnos por qué se convierten en video-instalaciones los *films* de Chantal Akerman *D'Est* (1993) y *De l'autre côté* (2002) y no *Un divan a New-York* (1996) *La Captive* (2000) o su vídeo *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996). El caso español resulta más clarividente si pensamos en la invitación hecha a Chus Gutiérrez –dudosamente por el capital simbólico acumulado por la cineasta, además de estar más cercana a la posición de cine comercial que a las anteriormente mencionadas– y en la improbabilidad de que, en la actualidad, fueran invitados a hacer video-instalaciones Almodóvar, Saura, Armendáriz, etc. Esta última apreciación también descartaría la posible hipótesis de que dichas invitaciones sean realizadas exclusivamente para acaparar la atención mediática sobre los eventos artísticos.

No podríamos explicar las condiciones desiguales bajo las que los cineastas acceden al arte si nos quedáramos en la cuestión del medio empleado, ni tampoco si aplicáramos a los productos una metodología internalista. Es necesario emplear la teoría de “campos” de Bourdieu (2002 a: 270-276) que rompe con la alternativa entre el análisis interno y el análisis externo. La noción de campo no tiene nada que ver con lo que se suele expresar con la palabra ámbito y es irreductible a un género. Un campo es una estructura de relaciones objetivas que rigen las relaciones de fuerza simbólica que se establecen entre los agentes implicados en él. El funcionamiento de cada campo es descrito por Bourdieu como un juego en el que los que se adhieren a él –se interesan por participar en el juego, comparten la *illusio* o creencia en el valor social de ese juego– efectúan estrategias, conforme a las reglas inscritas en el campo, para conquistar, mejorar o conservar las posiciones relativas que ocupan en el campo mediante el reconocimiento otorgado por los demás partícipes. Dado que cada campo posee unas convenciones específicas derivadas de lo que ha acontecido en él a lo largo de su historia y que las tomas de posición existentes en un momento determinado (estilos, géneros, escuelas, etc.) responden a (y luchan contra) tomas de posición anteriores o coetáneas, cada campo debe ser aprehendido en su especificidad y en su historicidad.

Algo similar había planteado Voloshinov en los años 20 cuando, en oposición al formalismo, estructuralismo y neokantianismo, proponía una semiología sociológica que revisaba el marxismo, desechando de éste el mecanicismo y la teoría del reflejo. Voloshinov hablaba de la existencia de “esferas ideológicas” (1992: 43) «*cualitativamente diversas*, cada una de las cuales posee sus *leyes específicas* y su singularidad» y bosquejaba su funcionamiento introduciendo las relaciones agonísticas. Según Voloshinov, un enunciado nace polemizando con enunciados que le preceden y anticipando la futura polémica, se orienta axiológicamente (1992: 133) «hacia las actuaciones anteriores en la misma esfera, del mismo autor o de otros, y parte de un determina-

do estado de un problema científico o de un estilo artístico. Así pues, una actuación discursiva participa en una discusión ideológica a gran escala: responde a algo, algo rechaza, algo está afirmando, anticipa las posibles respuestas y refutaciones, busca apoyo, etc.».

Por tanto, para ambos, un producto (o un enunciado) entabla una relación referencial y, a la vez, diferencial con otros productos de ese mismo campo (o esfera). Si esta relación se entabla en la génesis del producto, también en la recepción debe establecerse para comprenderlo adecuadamente. Es decir, para poder apropiarse apropiadamente de una obra, los principios de percepción y de valoración del receptor deben estar modelados por la historia del campo, ser su producto, puesto que es lo que le permite remitir la obra al conjunto de los objetos pertenecientes a la misma categoría y, a la vez, comprender su diferencia. Esta reversibilidad entre producción y consumo se manifiesta notoriamente en que, según los campos de producción cultural tienden a cerrarse, las obras se vuelven reflexivas: aluden a la historia interna del campo, lanzando una especie de guiño al espectador conocedor de la historia de las obras y condenando al profano a no comprender lo sustancial de ellas.

Aplicando esto a la cuestión que nos ocupa, podemos apreciar que el campo del arte y el campo cinematográfico son dos microcosmos que poseen su propia singularidad, regidos por leyes específicas, con distintas problemáticas vigentes y con historias diferentes, aunque haya habido influencias en el desarrollo de sus lenguajes, se haya compartido el uso del mismo medio o algunos productos presenten una doble reflexividad (hacia la historia del arte y hacia la del cine). Esto no quita que un espectador esté perfectamente informado de ambas tradiciones y, por tanto, pueda comprender apropiadamente ambos tipos de productos, como tampoco quita que un productor domine teórica y prácticamente la historia de ambos campos y obtenga en esos dos lugares el reconocimiento de los partícipes. Sin duda ese es el caso de Greenaway o Schnabel: interesándose por adherirse al juego del cine han pagado ese *derecho de entrada* y realizado sus productos fílmicos conforme a las reglas de ese campo (piénsese en la diferencia entre las producciones realizadas para los distintos contextos y en la improbabilidad de que sus productos fílmicos se exhibieran en salas de arte). Si nos remitimos a Warhol, sus películas polemizan con otras actuaciones discursivas efectuadas en ese campo: constituyen contestaciones tanto al cine hollywoodiense como al de vanguardia –especialmente al recargamiento temático de Stan Brakhage o Bruce Baillie y a la precisión del montaje matemático de Peter Kubelka–, y salva la dificultad técnica amparándose en el *primitivismo* que lo caracteriza, en la estética pobrista del cine *underground* y en la colaboración de Mekas, al menos como operador de cámara. A una estrategia similar ha recurrido Atom Egoyan cuando junto con el artista Julião Sarmiento realizan la video-instalación *Close* (2001).

Sin embargo, no podemos decir lo mismo en todos los casos que se observan en la actualidad. Y cuando empleábamos el término *invitación*, estábamos sugiriendo la diferencia entre un productor que lucha contra las fuerzas del campo para hacerse una posición en él y un productor al que se le hace una posición y cuya producción poco o nada debe a la historia de ese campo. Mientras el primero se convierte en sujeto de su creación al oponer resistencia a las imposiciones internas y externas (tópicos, jerarquías establecidas, temas de moda, etc.), el segundo –artista objeto– es creado por el campo e, incapaz de oponer resistencia, queda a expensas de sus fuerzas. A no ser que se haga con el *juego*, el cineasta invitado queda condenado a ser un agente dominado, a que se le haga espacio según su producto guarde alguna relación con lo que está sucediendo en el campo del arte o a que su entrada se convierta en rápida salida al

cambiar la problemática vigente. Es, por tanto, la problemática vigente en el arte –no la disolución de sus fronteras o la pérdida de distinción del objeto artístico y, menos aún, que se haya democratizado el arte– la que fundamenta estos desplazamientos, autoriza las entradas y selecciona los productos fílmicos que circulan en otros contextos.

LA LÓGICA DE LA SELECCIÓN

Según Bourdieu, en un campo determinado y en un momento dado hay un espacio de los posibles que define y delimita el universo de lo pensable y de lo impensable, es decir, (2002 a: 350) «el universo finito de las potencialidades susceptibles de ser pensadas y realizadas en el momento considerado –libertad– y el sistema de imposiciones dentro del cual se determina lo que hay que hacer y que pensar –necesidad–». De tal modo que hay un *ars obligatoria* –lo que es concebible, conforme– pero también un *ars inveniendi* que permite inventar una diversidad de soluciones aceptables, dentro de unos límites. En cuanto al cambio de un campo, Bourdieu considera que su forma y orientación dependen (2002 a: 302) «del repertorio de posibilidades actuales y virtuales que ofrece, en un momento determinado, el espacio de las tomas de posición culturales (obras, escuelas, figuras ejemplares, géneros y formas disponibles, etc.)», pero también y sobre todo «de las relaciones de fuerza simbólicas entre los agentes y las instituciones, que, al tener unos intereses absolutamente vitales en las posibilidades planteadas como instrumentos y envites de luchas, tratan, con todos los poderes a su alcance, de hacer que pasen a la acción aquellas que se les antojan más acordes con sus propósitos y sus intereses específicos.».

Históricamente, desde el campo del arte se han seleccionado productos que, habiendo sido realizados bajo otras intencionalidades y para otros propósitos, presentaban similitudes con el repertorio de posibilidades actuales y virtuales, y servían de apoyo para los envites de luchas. Como observa Bourdieu (2002 b: 60):

Sin duda alguna, no es casualidad que las máscaras de Oceanía y los fetiches dogones hayan salido de los museos de etnografía para entrar en las exposiciones de arte en el momento en el que, con el arte abstracto, la obra de arte afirmaba, sin concesiones ni excepciones, su pretensión de imponer a la percepción de la obra las normas puras de su producción.

Tampoco es casual que cuando los pintores imponían la ruptura con las convenciones académicas consagradas a Rousseau el Aduanero, el cual pretendiendo imitar las pinturas académicas introducía elementos de la cultura popular, mezcla que, de un modo involuntario, daba lugar a un desfase muy adecuado para los artistas refinados (Bourdieu, 2002 a: 361-366). Tampoco es una mera coincidencia que cuando prolifera el mito de la expresión individual, los artistas recurren al azar o a la búsqueda de estados alterados de la conciencia para romper con las normas estéticas, se interesen por las pinturas de los niños o de los locos y creen el concepto de *art brut*.¹ Así describía Dubuffet cómo esas pinturas ingenuas servían para ellos de *ars inveniendi* (1967: I, 159):

En cuanto a nosotros, deseosos de producciones que escapan a las normas y abren nuevos caminos para el arte, orientamos una parte de nuestras investigaciones hacia determinados sectores donde existen las mejores posibilidades de encontrar individuos bastante recalcitrantes, en todos los campos, a las convenciones sociales y bastante animados del humor de alienación necesario. Eso nos llevó a investigar las obras de aquellos que, durante mucho tiempo, fueron designados por el término alienados y que, presos de un fuerte individualismo y habiendo llevado más lejos que los otros sus conse-

cuencias, fueron declarados inaptos para la vida social e internados en asilos. Encontramos algunos casos (raros, la verdad) de obras extraordinariamente inventivas y, es necesario hacer la observación, más lúcidamente acabadas, de entre las más metódicamente construidas y administradas que conocemos.

De nuevo no es casual que cuando, a finales de los años 80, el arte europeo vivía una oleada de neoprimitivismo, la mirada artística occidental seleccionase de entre la producción no-occidental a aquella vinculada a las tradiciones y costumbres ancestrales (Méndez, 1995: 239) y marginase a aquella otra realizada por artistas formados que no resultaba *exótica* y era demasiado *equivalente* a la occidental (Mosquera, 1992, 1997; Nuez: 1997).

También es en los 80 cuando en el campo del arte se está imponiendo la fotografía y se produce la entrada de fotógrafos, aunque aquellos siempre habían estado divididos –de modo similar a los cineastas de vanguardia– entre reclamar el estatus artístico de la fotografía y oponerse al *gran arte*. El caso es novedoso respecto a los anteriores, ya que no se trata de productores *ingenuos* sino de profesionales, de tal modo que están mejor provistos para oponer resistencia a las fuerzas del campo y constituirse en sujetos de su creación. Sin embargo también aquí se dio la lógica de la selección en base a las categorías del arte y el proceso de entrada fue considerablemente agonístico ya que, paralelamente, se desmoronaba la otrora fuerte infraestructura creada en torno al medio (revistas especializadas, salas dedicadas exclusivamente a la fotografía, festivales fotográficos, etc.). Mientras los fotógrafos artísticos doblemente reflexivos (hacia la historia de la fotografía y hacia la del arte) podían pagar el derecho de entrada al campo, los de la *fotografía creativa* (cuya producción entroncaba con la historia del medio y era ajena a la tradición del arte) se vieron automáticamente excluidos. Pero, más tarde, cuando en los años 90 el arte se gira hacia lo real y hacia el referente, cuando prolifera el *arte etnográfico* (Foster, 2001), ni los unos ni los otros parecen haber comprendido por qué se empezaron a seleccionar y a consagrar fotógrafos que no desarrollaban una práctica artística sino utilitaria: documentalistas (Cristina García Rodero, Alberto García Alix Martin Parr, Luc Delahaye y un largo etcétera), algún que otro publicista (ej. Olivero Toscani) y aún otros ajenos tanto a la historia del medio como a la del arte (ej. Virxilio Vieitez).

La lógica de la selección también ha alcanzado a diseñadores, decoradores y modistos (Gaetano Pesce, Denis Santachiara, Giorgio Armani, etc.) a la vez que los artistas jugaban con las fronteras entre arte, diseño y moda o que el género de la instalación daba un nuevo giro hacia la decoración y ambientación de los espacios en que se enmarcaban las obras. Y esa lógica también alcanzó a grupos activistas o a organizaciones que trabajaban en comunidades marginadas (Atelier van Lieshout, Women on Waves, Doctor Michael Schmitz, etc.) en el momento en que en el campo artístico se luchaba por imponer el *arte político*, emergía la *estética relacional* y el género obra *site specific* derivaba en proyectos para comunidades específicas.

En los años 90 se da un paso más en la inversión de la jerarquía de géneros artísticos: mientras la escultura y la pintura intentan sin mucho éxito mantener el prestigio de antaño, la fotografía ya está situada en lo más elevado y se lucha por imponer el video. Sin embargo, el uso de la imagen cinética en soporte film ya interesó, como dijimos, a las vanguardias históricas y saldrá de la marginalidad al usarse el soporte video en los años 60 (grupo Fluxus, destacablemente Nam June Paik y Wolf Vostell). Cobrará nueva vigencia cuando a partir del minimalismo se trata de imponer en la percepción de las obras una lectura de naturaleza temporal, en oposición a la lectura en términos de instante visual que demandaba la pintura formalista. En los años 70, el video

será usado para registrar documentalmente obras efímeras, procesuales o realizadas en espacios no accesibles al espectador (géneros *land art*, *earth work*, *performance*, *body art*, *work in progress*, etc.) y será en los 80 cuando su uso deje de ser secundario al emerger el género videoarte, si bien no gozará de demasiada aceptación en el campo. Es en los 90 cuando se imponen las video-instalaciones, sin que ello suponga el reconocimiento de los que practicaban el videoarte, puesto que los intereses en el campo ahora son otros: además de los ya mencionados con respecto a la fotografía, el avance de la narratividad en las obras de arte y la adopción del lenguaje audiovisual en un renovado envite por unir *arte y vida*.

Si tomamos como referencia dos importantes eventos internacionales, podemos apreciar cuáles son las tesis y antítesis que se contraponen en el campo respecto a ese género y cómo se importan cineastas para hacer pasar a la acción los envites que se lanzan los agentes del campo: El evento considerado más importante, la Documenta de Kassel, entroniza el arte documental en su edición de 2002, siguiendo parcialmente la línea de politizar el arte de la edición anterior (1997) y apostando decididamente por las temáticas relacionadas con la globalización (inmigración, racismo, comunidades marginadas, etc.), mientras que la Bienal de Venecia de 2001 le oponía la apuesta por las preocupaciones formales y, en concreto, por el video más cercano a la estética. En el primer evento, junto a los artistas documentalistas, serán invitados los cineastas Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi, Chantal Akerman, Trin T. Minha o el colectivo inuit Igloodik Isuma Productions, entre otros. En el segundo evento estarán Atom Egoyan o Abbas Kiarostami, pero también Akerman, sólo que si en la Documenta ofrecía la video-instalación *From the other side* (2002), una versión de su documental *De l'autre côté* (2001, Francia/Bélgica, 35mm, color, 99'), en Venecia ofrecía la video-instalación *Woman sitting after killing* (2001) que consistía en los minutos finales de lo que ha sido su película más larga: *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Bélgica/Francia, 1975, 35 mm, color, 200'). Si esta última película de Akerman tiene el estilo documental que caracteriza a su producción filmica, al exhibirse únicamente la escena en que la mujer está sentada, en primer plano, inspirando y exhalando aire muy lentamente —esto es, descontextualizada del hilo argumental— pasan a un primer plano las cualidades formales y se eclipsa el tema.

POSIBILIDAD Y MOTIVOS DEL DESPLAZAMIENTO DE CINEASTAS

Parece bastante evidente que pretender transmutar una *película de cine* en una *pieza de museo* hace, por ejemplo, cincuenta años sería inconcebible, impensable. Si hoy resulta conforme, aceptable, es porque los artistas pretenden imponer unas nuevas categorías de visión y de división. Así, los desplazamientos de cineastas contribuyen a impulsar y consolidar la inversión de la jerarquía de géneros artísticos. Cuando se trata de cineastas próximos al documental, sirven de apoyo para las tomas de posición artísticas que inciden en el referente en detrimento de la representación icónica —estética realista— y reintroducen en el arte las funciones sociales (didácticas, políticas, etc.). Cuando se trata de cineastas más formalistas, sirven de apoyo para las tomas de posición contrarias. El caso de Akerman es ejemplar, puesto que aunque la posición que se le ha hecho en el campo se corresponde con las primeras, en tanto siempre se ha preocupado especialmente por el trabajo sobre la forma ofrece un producto de alta calidad que, ocasionalmente, es insertado en las segundas.

Además, hay que tener en cuenta que según el video accede al rango de obra en sí y deja de

ser un mero soporte a utilizar por los artistas, la mayor concentración en el propio medio hace exigible su dominio técnico y teórico. Puesto que la adopción de nuevas técnicas precede al desarrollo de su investigación, la importación de cineastas perfectamente conocedores de su tradición propia y del repertorio de posibilidades cinematográficas –aunque siempre que sus productos susciten interés por cuestiones no estrictamente formales ni técnicas– contribuye a hacer avanzar la investigación en la cual se están iniciando los artistas (rupturas con los convencionalismos, estrategias visuales y retóricas, experiencias acumuladas, etc.), les permite dar un salto por encima de sus carencias que nunca quedan tan nítidamente expresadas como cuando usan descuidadamente el vídeo por incapacidad, y no por elección, o como cuando repiten cosas ya hechas creyendo estar innovando.

Pero si los cineastas dominan su campo, a menudo es visible su falta de dominio del espacio de los posibles artístico, de tal modo que las traducciones de productos filmicos en *piezas* muchas veces fracasan al intentar pulir su *estado bruto* mediante la adopción del género instalación, cayendo en soluciones fáciles o limitándose a la simple proyección en el espacio y no a la invención de un espacio. Más bien, la etiqueta de video-instalación parece cumplir con la función de mostrar el cine conforme a los principios de legitimación del campo del arte. Así, es previsible que sólo aquellos que lleguen a dominar el campo del arte puedan permanecer a largo plazo y recaudar allí beneficios simbólicos (hacer historia), mientras que los otros serán portadores de conocimientos y habilidades a reutilizar por los artistas avanzados (pasar a la historia).

Podríamos preguntarnos entonces por qué si se da esa relación asimétrica entre productores, se producen estos flujos y por qué el campo del arte ejerce esa fascinación sobre aquellos que parecen estar condenados a permanecer en una situación de inferioridad estructural. Por un lado, sobre todo desde los 90, se multiplican las infraestructuras artísticas, el arte contemporáneo goza de una amplitud de público sin precedentes, se produce una mayor circulación internacional de los productos a través de la proliferación de bienales, museos, ferias de arte, etc. Además de la diferencia entre los precios de los respectivos mercados, lo que está en juego es altamente atractivo y, en cualquier caso, el beneficio económico y/o simbólico recaudado a corto plazo deja un valor residual en el futuro. Por otra parte en tanto productores pertenecientes a campos de producción de bienes culturales socialmente valorizados –frente a los artesanos, las comunidades sociales o los grupos activistas desplazados– aunque su posición sea temporal y no llegue a ser dominante, siempre pueden regresar al campo de origen –que, por lo general, tampoco han abandonado– transfiriendo hacia allí los beneficios acumulados en este prestigioso campo. Por último, hay que considerar los cambios estructurales que se han producido en el campo cinematográfico. Así, ante la pregunta de si el mundo del arte es un canal alternativo al desaparecido sistema de producción y difusión cinematográfica que posibilitó la producción de vanguardia en los 70, Akerman contesta (2003: 1):

Sí, claro, es un nuevo canal, aunque también plantea sus problemas... En la Documenta había horarios de proyección, como en los cines, y eso choca con los mecanismos del mundo artístico y con los hábitos de los visitantes. En Nueva York o en Londres muchos ven de golpe todas las galerías de una zona, pasan cinco minutos en cada una, saltan de una inauguración a otra... Todo esto tendrá que cambiar. Muchas veces las galerías no disponen del espacio o los medios apropiados... [...] En fin, todo esto nos pone ante una situación complicada. Será difícil.

LA REPERCUSIÓN DEL CAMBIO DE CONTEXTO SOBRE EL PRODUCTO

En la cita anterior, Akerman ya nos ha avanzado una de las problemáticas del cambio de contexto de un producto fílmico: la conducta convencional del espectador de arte difiere de la del espectador de cine, puesto que el contrato de lectura es distinto. La tradición según la que se ha venido usando la imagen cinética en el campo del arte, demandaba la conducta libre del espectador –poder entrar y salir cuando lo desee, no imponerle una duración determinada– ya que no se marcaban horarios de proyección, el contexto de recepción era informal, el espectador se desplazaba por el espacio, etc. Esto se debía a que las estructuras de los *films* no eran evolutivas sino abiertas, a menudo repetitivas, y el significado era aprehensible desde el primer vistazo, de tal modo que aunque un fiel espectador pudiese permanecer hasta que se completase el bucle, no era eso lo que exigía la obra (Royoux, en línea: 3). En parte esto ha cambiado según se han introducido estructuras más narrativas, sin embargo un productor al realizar su producto siempre cuenta con el modo de recepción vigente, de tal modo que lo hace compatible –ej. ofreciendo una duración corta– o intenta proponer un nuevo contrato de lectura, ritualizar la práctica, lo cual implica suscitar un plus de interés. Sin embargo, en los cineastas ha abundado la mera transposición al museo de productos fílmicos realizados para otros contextos de exhibición y de recepción o su versionado.

En cuanto al versionado, en algunos casos ha sido bastante eficaz –ej. Eija Liisa Athila– pero en otros, por la propia naturaleza de las películas, se han tenido que sacrificar los rasgos más definitorios del modo de hacer del cineasta –ej. en Chantal Akerman las tomas largas, el tiempo real– cuando en el *resumen* no se pierde totalmente el significado intencional. Con este modo de proceder se ha caído tanto en una trivialización del producto como en una sobrevaloración del valor de exposición de la imagen fílmica, imponiéndose más por la espectacularidad de los medios desplegados –sobre todo en eventos lujosos como la Documenta– que por la calidad del propio producto, aunque nunca se pueda competir con la fascinación visual que ejerce el cine como espectáculo de masas.

No obstante, aunque la versión sea más o menos efectiva, siempre se produce una re-semantización. Si, como expusimos, los productos de los cineastas son seleccionados en referencia a lo que sucede en el campo del arte, el modo de recepción opera del mismo modo, es decir, el producto se lee referencial y diferencialmente con relación a las actuaciones anteriores y coetáneas producidas en ese campo, independientemente de que no se haya concebido como una respuesta a ellas. Duchamp nos demostró cómo cambia un producto banal por el mero hecho de introducirlo en un contexto artístico. De un modo similar, al desvincular el producto fílmico de la cadena discursiva de la cual forma un eslabón, se pierde su naturaleza semiótica, ya que todo enunciado (Voloshinov, 1992: 104) «es una parte realmente inseparable de la ciencia, la literatura o la vida política [...] está orientado hacia la recepción en el contexto de la cotidianidad científica o de la realidad corriente de la literatura, esto es, en la generación de aquella esfera ideológica de la cual este monumento es una parte inalienable.». En otras palabras, se pueden producir los mismos efectos intencionalmente buscados por las prácticas artísticas apropiacionistas: según Buchloh (1997), la depreciación de la obra inicialmente tomada prestada, el efecto de superposición y de sobreimpresión de otro discurso y la reorientación de la lectura de la obra en dirección al sistema de encuadramiento; pero sin que ello suponga una crítica a las nociones de obra, autor y proceso de exposición, ni el cuestionamiento de los valores de autenticidad y originalidad de la obra de arte, como aquellas pretendían, sino, más bien, lo contrario.

Más bien lo contrario, porque para constituir una película como fetiche es necesario convertir su

valor de uso en valor aurático y constituir al cineasta como creador de fetiches. Parece que Benjamin (1973) sobreestimó la dificultad que presentaban los medios fotográfico y cinematográfico para convertirse en arte. Quizá su apuesta revolucionaria le impidió prever que productores y productos, mientras jueguen al juego del arte, mientras acepten sus convenciones, quedan sujetos a sus reglas. Así, a la legitimación del empleo de nuevas técnicas reproductibles (fotografía, *film*, video) le han seguido las imposiciones del mercado (burgués) del arte, necesarias para certificar los objetos como arte: siendo productos materialmente reproductibles hasta el infinito, será artificialmente limitado su tiraje no sólo con el fin de incrementar el valor económico de la obra sino también, y sobre todo, el valor simbólico que distingue a aquellos pocos que poseen un *original* en su colección. En consecuencia, ¿cómo ignorar que una nueva versión de un *film* preexistente o que su objetualización en una instalación es imprescindible para convertir en piezas a aquellos *films seleccionados* que siguen circulando en el contexto cinematográfico y que, en tanto reproducciones sin original, pueden ser adquiridos en VHS o en DVD por *cualquiera* y a un módico precio?

¹En 1945 Dubuffet acuñó el término para definir (Thévoz, 1975: 5) «producciones de todo tipo –dibujos, pinturas, bordados, modelados, esculturas, etc., que presentan un carácter espontáneo y fuertemente inventivo, que nada deben a los patrones culturales del arte, teniendo por autores personas oscuras, extrañas a los medios artísticos profesionales».

² Ahora algunos teóricos del arte seguidores de Benjamin encuentran la esperanza en internet por la libertad que permite en cuanto a los modos de interacción, apropiación, circulación, etc. Sin embargo, cuando la obra en red logre su legitimidad artística, se producirán limitaciones y controles conforme al aparato burgués del arte, mientras otras imágenes, carentes de valor aurático, seguirán circulando libremente como, por otra parte, sigue sucediendo con infinidad de productos fotográficos y filmicos.

Bibliografía

- AKERMAN, C. (2003): *Chantal Akerman*, Labrys portal literario [en línea], <<http://www.labrys.com.ar/modules.php?name=News&file=article&sid=255>>
- BENJAMIN, W. (1973): *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.
- BOURDIEU, P. (2002 a): *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 3ª ed.
- BOURDIEU, P. (2000 b): "Disposición estética y competencia artística", *Lápiz* nº 187-188, Noviembre-Diciembre, 58-67.
- BUCHLOH, B. (1997): "Procedimientos alegóricos", en Picazo, G. y J. Ribalta (eds.), *Indiferencia y singularidad*, Barcelona, MACBA.
- DUBUFFET, J. (1967, I): *Prospectus et Tous Écrits Suivants*, París, Gallimard, 1967.
- FOSTER, H. (2001): *El retorno de lo real*, Madrid, Akal.
- MÉNDEZ, L. (1995): *Antropología de la producción artística*, Madrid, Síntesis, 1995.
- MOSQUERA, G. (1992): "El síndrome de Marco Polo", *Lápiz* nº 84, Octubre, 22-27.
- MOSQUERA, G. (1997): "Islas infinitas", en Jarauta, F. (ed.), *Mundialización y periferias*, Guipuzkoa, Arteleku.
- NUEZ, I. de la (1997): "La globalización de Macondo", *Lápiz* nº 128-129, Febrero, 28-35.
- ROYOUX, J. C., "Por un cine de exposición. Retomando algunos jalones históricos", *Acción Paralela* nº 5 [en línea], <<http://www.accpa.org/numero5/royoux.htm>>.
- VOLOSHINOV, V. N. (1992): *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza.
- THÉVOZ, M. (1975): *L'Art Brut*, Ginebra, D'Art Albert Skira.

Reflejos cinematográficos de las estrategias persuasivas políticas norteamericanas

Imelda Rodríguez Escanciano.
Universidad Europea Miguel de Cervantes

A

ctualmente el campo audiovisual y el marketing comercial presentan una influencia decisiva sobre el ámbito político. De este modo, el auténtico culto al campo audiovisual que practica la sociedad actual hace que, en buena parte, el tiempo que pasamos en nuestros hogares sea un tiempo dedicado a la televisión, ya que ésta es el medio que más informa, entretiene e hipnotiza a los telespectadores, quienes, incluso, han modificado la disposición del mobiliario familiar, siempre en semicírculos abiertos, en los que la televisión ocupa un lugar destacado. Así, podemos afirmar que todos los contenidos que se difunden a través del medio audiovisual gozan de un mayor impacto social con relación a otros medios de comunicación.

El poder de la imagen, el impacto televisivo, es capaz de modificar hábitos, conductas o incitar-nos a comprar cualquier producto o idea política anunciada en televisión. En pleno siglo XXI estamos asistiendo, indudablemente, a la sucesión de la cultura audiovisual sobre la escrita. La investigadora Kathleen K. Reardon afirma que «todas las formas de comunicación ejercen influencia sobre quienes somos y sobre lo que deseamos ser, e incluso lo configuran. Pero las formas de comunicación que más nos invaden son los medios de comunicación de masas» (1983: 205). Y esta decisiva influencia de los medios ha sido aprovechada por el campo publicitario, tanto desde el punto de vista comercial como ideológico.

La televisión no reduce sólo su ámbito de influencia al campo de la información y diversión sino que, en la actualidad, su seguimiento constituye la tercera actividad del ciudadano de los países industrializados, después del sueño y del trabajo. En estos momentos, «la televisión no es la mirada a lo largo del mundo, pero está en su lugar» (Pross, H., 1980: 13). El medio audiovisual se ha convertido también en un auténtico referente social y político para el ciudadano, que pre-

senta además una vinculación directa con el medio. En la actualidad, la mayoría de la población se informa mediante los noticiarios televisivos y, para la mayoría de las personas, la imagen es siempre garantía de verdad. En este proceso audiovisual, el desarrollo tecnológico ha desempeñado también un papel primordial:

La abundancia de imágenes, generalizada en los países desarrollados, y tan deseada en los demás países, es el resultado, en gran medida, de progresos tecnológicos aún recientes. La tecnología ha ofrecido nuevas posibilidades para producir imágenes, para difundirlas y para recibirlas a domicilio. Las cámaras livianas dan mayor autonomía al periodista, facilitan las encuestas en el terreno mismo y aceleran la realización de reportajes; las transmisiones por satélites ya padecen embotellamientos, y constituyen la prueba de la densidad del tráfico de imágenes; y la posesión casi sistemática de un televisor, y a menudo de varios televisores, en los hogares de los países desarrollados, da la medida de la posición hegemónica de la imagen en el mundo actual (Contreras Tejera, 1987: 7)

El acto de informarse se lleva a cabo mediante el principio económico, sobre la base de un solo medio escogido por su comodidad y simplicidad. La televisión, ya encendida en los hogares en el momento en el que tienen lugar los informativos, se ha impuesto como el principal vector de información de las sociedades desarrolladas. La abundancia de imágenes, generalizada en los países desarrollados, es el resultado de un progreso tecnológico aplicado a la producción, difusión y recepción de imágenes, que ha facilitado al individuo ponerse en contacto con las múltiples realidades que se nos ofrecen desde los distintos rincones del mundo. Realidades totalmente opuestas que se vinculan a través del impacto televisivo.

HABITUACIÓN DEL CAMPO POLÍTICO AL MEDIO TELEVISIVO

Para la mayoría de los individuos, la información sobre el mundo les llega a través de la imagen, ya que su fuerza es superior al peso de las palabras. Recordemos, por ejemplo, las duras imágenes de huracanes o terremotos que han azotado a Norteamérica o las que recogen el drama suscitado por los atentados terroristas del 11-M en Madrid. Son imágenes que aglutinaron a un gran número de espectadores frente al televisor, sobre todo en la franja horaria del "prime-time" (horario nocturno de mayor audiencia en televisión).

La televisión es también una auténtica mediadora entre la clase política y la sociedad, ya que el medio audiovisual forma parte intrínseca del sistema parlamentario. Hoy en día, el desarrollo de la actividad política ha cambiado por completo desde que las cámaras se han convertido en uno de los elementos que más favorecen su estrategia, a la hora de conquistar votos por parte del electorado. Al respecto, se considera que «uno de los efectos más importantes de la televisión ha sido producir controversia y preocupación» (Halloran, J. 1974: 49). Esta controversia y preocupación forman parte de la función básica de todo político. Así, la totalidad de los partidos ha asumido la necesidad de contar con la televisión para el desarrollo de sus actividades: convocan ruedas de prensa calculando el horario de emisión de los informativos, los políticos reciben instrucciones sobre el uso de la televisión, los estrategas aplican técnicas comunicativas y de imagen a sus candidatos para hacerles poseedores de telegenia y otra serie de aspectos que conforman la imagen política.

Los políticos, convencidos de la fuerza persuasiva de la publicidad, han ido incorporando progresivamente en sus equipos a distintos asesores de comunicación (publicitarios, expertos en marketing, asesores de imagen, periodistas, etc.), que sean capaces de fomentar la potencialidad

política del candidato y exploten su atractivo personal para conectar con una opinión pública, convertida en votantes potenciales, que sólo reconoce como verdaderos a los protagonistas de la información que aparecen en la pantalla de televisión.

Por lo tanto, la televisión ha establecido una nueva relación entre electores y elegidos. Actualmente, el medio audiovisual ayuda al sistema democrático acercando los líderes a los ciudadanos, ya que sin las cámaras, este contacto, en la mayoría de los casos, no existiría. El uso de los medios de comunicación de masas en períodos electorales, ha acelerado notablemente la capacidad de reacción de los aparatos de los partidos, ante la sucesión de los distintos acontecimientos. La política se sirve del medio audiovisual para provocar golpes de efecto: «no son pocos los profesionales de la publicidad y las relaciones públicas que, por provecho propio, en conexión con la oscuridad del asunto, estimulan la trasnochada idea de la omnipotencia de una sonrisa o un guiño a tiempo, frente al contenido del mensaje o discurso» (Arceo Vacas, J.L. 1982:145).

Además, existen abundantes ejemplos en la historia de la propaganda política en televisión que confirman el peso de la forma sobre los contenidos, a diferencia de lo que sucede en otros medios. Uno de los debates más relevantes, dentro de la historia de la democracia mundial, ha sido el protagonizado por Richard Nixon y John. F. Kennedy cuando, en 1960, se presentaron como candidatos a la presidencia de los Estados Unidos de América. Kennedy, perfectamente maquillado, utilizó su atractivo físico y encanto personal para conquistar a una audiencia que vio en Nixon –que curiosamente se negó a maquillarse– a un hombre retrógrado y malhumorado. Esta valoración nos lleva a intuir la magnitud de la estética visual, en todo proceso de comunicación política. Un acontecimiento que además ha suscitado diferentes valoraciones significativas:

Si se les hubiera juzgado por su capacidad para el debate, Kennedy habría perdido, como sentenció la gente que había seguido el debate por al radio. Pero en lo visual los efectos fueron diametralmente opuestos, ya que Kennedy, el retador, a la vez que se beneficiaba de la ventaja inestimable de ser visto por el conjunto de la nación, se comportaba como un presidente comparado con el entonces titular de la vicepresidencia (Perry, 1986: 36).

EL NUEVO CONCEPTO DE LÍDER ELECTRÓNICO

Un aspecto fundamental a tener en cuenta, dentro de todo proceso comunicativo, es que los electores son fundamentalmente perezosos, desinteresados. Por este motivo, la impresión es mucho más fácil para conquistarlos. En todas las campañas electorales se vende la imagen de un candidato político, que puede diferenciarse de otro por el gesto amable de su rostro, o el aire atractivo que imprimen las canas de su cabello, rotundamente destacadas, por ejemplo, en la utilización de la publicidad exterior. Con la publicidad electoral se proyecta a un candidato por medio de argumentaciones, que deben ajustarse a su realidad personal y a las demandas del pueblo que, por razones de eficacia, se envasan en frases muy cortas en la forma y profundas en el fondo. Los argumentos racionales y lógicos que se van desarrollando lograrían todo el valor y eficacia en la medida en que consigan provocar una acción efectiva en los electores.

En la publicidad política convergen distintos campos (fotografía, música, drama, redacción, etc.), que aportan su función para engrandecer y aproximar la imagen del candidato a la opinión pública en general. La relevancia de la publicidad en televisión está avalada por la consideración de distintos autores quienes coinciden en señalar que «una vez más, el elemento tecnológico es aprovechado por los creadores de imágenes publicitarias de modo que, cuando nace el medio

televisivo, también surge el anuncio televisual como complemento y medio de financiación indispensable» (García Fernández, E.C y Sánchez González, S. 2000: 90-98). De este modo podemos afirmar que la esencia primera de la publicidad es la persuasión. En este contexto, al campo publicitario se le une la aplicación del marketing político. Así, en muy poco tiempo, los profesionales de la mercadotecnia electoral han conseguido subir hasta la misma cúpula del aparato de los partidos.

La televisión mantiene un gran poder de convocatoria, que aumenta la fuerza del mensaje transmitido a través de la pantalla: «La campaña que se desarrolla en televisión constituye el único lugar y el único momento en que un candidato se pone en contacto con todos los electores, estén a favor o en contra, muy interesados por la política o poco» (Cayrol, 1979: 525). En la actualidad estamos asistiendo a la consolidación de un nuevo liderazgo político, ya que el candidato ha tenido que someterse a los distintos postulados publicitarios para mostrarse vendible ante el electorado, tal y como un producto comercial. De este modo, es imprescindible que los líderes políticos actuales tengan una gran fuerza comunicativa y unas características personales que les hagan únicos. Cuando carecen de este carisma, los asesores de imagen deben construirse. Además, estos líderes políticos tienen que someterse a la hegemonía actual del medio audiovisual, que ha cambiado enormemente la orientación política en nuestra sociedad actual, llegando incluso a aparecer el concepto de líder electrónico para referirse a los políticos convencionales.

Esta sociedad actual, donde, según las imágenes proyectadas en el campo publicitario sólo parecen tener cabida los triunfadores, se ha generado un consumismo desatado que, a través de la publicidad, nos arrastra hacia la formación del status de la victoria. Estos nuevos líderes electrónicos tienen una base existencial fundamentada en un aspecto concreto:

La comunicación televisiva los consagra, difunde y garantiza. Y actúa, fatalmente, tan sólo en el territorio visivo. Controla su base, transformándola en un ejército de comparsas. Puesto que están disponibles los recursos de la imaginación, se trata de comparsas excepcionales, y el espectáculo parece estupendo. Pero es un espectáculo. Si tuviera que convertirse en acción, se formaría dentro de unas normas estéticas y se detendría cuando la máquina cesase de girar. El líder electrónico no tiene un pueblo; tiene público, tiene espectadores (Martín Serrano, 1982: 71).

DIMENSIÓN SOCIOLOGICA DEL CINE POLÍTICO

Los planteamientos anteriormente expuestos nos llevan al campo objeto de esta comunicación a través del cual defenderemos la tesis que sostiene la irremediable invasión en la política norteamericana del “factor espectáculo”, extendido a través del medio televisivo, que hipnotiza la capacidad de reflexión política de la mayoría de los votantes norteamericanos y sumerge al conjunto social en una hipnosis permanente que sólo recibe los destellos impactantes del marketing electoral.

La televisión ejerce una influencia decisiva sobre los comportamientos políticos del conjunto social. La opinión pública norteamericana, como lo demuestran algunas de las películas que señalaremos a continuación, suele ejercer su derecho al voto tras una valoración icónica del mensaje político, es decir, la sociedad norteamericana es capaz de votar según la percepción de actitudes icónicas en detrimento de la realidad que aflora sobre dicha iconicidad. Esta aceptación pasiva de la realidad nos lleva a plantearnos, desde una perspectiva netamente sociológi-

ca, si la sociedad norteamericana asume el impacto del mensaje político televisivo porque carece de estrategias de conocimiento o si se somete a dicho planteamiento activando la teoría de Niklas Luhman, la *autopoiesis*, que justificaría la generación de una "válvula de escape" para autogenerarse socialmente, oxigenar al entramado humano y permitir el progreso social.

El cine, por lo tanto, es capaz de reflejar la actuación pasiva de los votantes norteamericanos, fascinados por los destellos del marketing político que generan una actitud evasiva y sumisa, susceptible de ser manipulada y ajena a un proceso reflexivo que determine la veracidad de los planteamientos políticos televisados.

El cine, desde la década de los treinta, ha construido sátiras icónicas y burlescas sobre la activación de una actitud y actividad política carente de compromiso social y, en muchas ocasiones, nula en capacidad gubernamental. De esta forma, diferentes largometrajes nos han descubierto a protagonistas absurdos y espectaculares que bucean en la actividad política por casualidad o por el empuje del marketing comercial.

REFLEJOS CINEMATOGRÁFICOS DE LA PERSUASIÓN POLÍTICA

La metodología destinada al análisis de las tres películas presentadas, parte precisamente de la *autopoiesis* de Niklas Luhman y de la "Teoría General de Sistemas". Aunque desde la década de los treinta se han realizado largometrajes que suponen una dura crítica cinematográfica sobre la corrupción que acompaña la búsqueda del poder político, nos centraremos en tres filmes, concretamente *El político* (Robert Rossen, 1948), *La cortina de humo* (Barry Levinson, 1997) y *Bienvenido Mr. Chance* (Hal Ashby, 1979). En la confrontación de los argumentos que exponen estos filmes y en conexión con la tesis defendida en esta comunicación, podemos destacar una serie de aspectos relevantes al respecto. En primer lugar, se pone de manifiesto que la actividad política norteamericana es ajena a la esencia utópica de la política, es decir, a la búsqueda del bien común. De esta forma, tanto en *El político* como en *La cortina de humo* se nos muestra a hombres despiadados, agresivos y carentes de ética y deontología profesional. Estos aspectos, sin embargo, no son detectados por la opinión pública, a quien despista la activación de una mercadotecnia electoral que magnifica la figura del líder político hasta límites insospechados. Por lo tanto, podemos decir que lo que persiguen los estrategas de los políticos norteamericanos es la confección del factor credibilidad independientemente de si éste está ligado al factor verdad o a la aplicación de la manipulación hasta límites insospechados. Los tres filmes, y muy especialmente *El Político*, nos muestran a un líder político, convertido en un auténtico encantador de serpientes de carácter maquiavélico que irrumpe en la sociedad para vender ideas que no se cuestionan en ningún momento, precisamente por la necesidad social de activar válvulas de escape que conviertan a la política en una actividad percibida de forma lúdica por el público receptor.

Otro de los elementos cruciales en este análisis fílmico es la presentación de la figura del asesor político, elemento clave en la consecución del éxito electoral. Como apuntábamos en párrafos anteriores, el asesor político prepara al candidato para su adecuación al medio televisivo, cuidando minuciosamente el vestuario, peinado, locución, comunicación no verbal, etc. En este sentido, podemos recoger una de las sentencias que entronca con los fundamentos de retórica aplicados al mensaje político, pronunciada por Willie Stark (interpretado por el actor Broderick Crawford), personaje protagonista de *El Político* (Robert Rossen, 1948): "Nadie ha ayudado a los pobres más que los pobres –refiriéndose así a una condición personal humilde que le sirve para

potenciar el factor credibilidad-". Este largometraje demuestra también que la política está sustentada por un factor económico capaz de apoyar la escenificación que tiene lugar en las campañas presidenciales norteamericanas actuales, que incita a la opinión pública a contemplar un circo mediático que, recogiendo la *autopoiesis* de Luhman, le evade de sus problemas cotidianos deslumbrándole radicalmente en las formas aunque no sea capaz de transmitir un mensaje político carente de argumentos demagógicos y simplistas.

Por otro lado, la activación de la retórica es otro de los elementos que destacan en los filmes analizados: desde el mensaje enérgico y apasionado del protagonista de *El político* hasta la articulación de argumentos simples, incluso absurdos, que desplegaba el jardinero de *Bienvenido Mr. Chance* (Hal Ashby, 1979). No obstante, dominaba el arte de la retórica ajeno a cualquier intención persuasiva, un elemento totalmente opuesto al que podemos detectar en *La Cortina de Humo* (Barry Levinson, 1997). El mensaje del jardinero, debido a su carácter simbólico y a una articulación del mismo creíble, fue acogido por un político sin escrúpulos (personaje interpretado por Jack Warden) para distraer a la opinión pública en un momento de crisis económica. El mensaje de Robert (Peter Sellers) radica en su adecuación al medio televisivo; siente fascinación por un medio que le provoca evasión y felicidad. Peter Sellers interpreta a un hombre simple que, por casualidad, se convierte en un asesor político que, gracias a sus discursos simplistas, convertidos en retórica política por aquel que los interpreta, llega a manifestarse claramente como un gurú de la política. El guión de este largometraje es una auténtica sátira contra el sistema político norteamericano, deslumbrante en las formas e insignificante en los contenidos. El jardinero de *Bienvenido Mr. Chance* es en sí mismo un símbolo de la adaptación de la política al medio televisivo: Robert vive absorbido por la televisión; parece no tener sentimientos, solamente representa icónicamente los mensajes televisivos que, en la mayoría de las ocasiones, carecen de sentido cuando se trasladan a cualquier actividad cotidiana. En esta línea podemos articular una actividad política que, en la actualidad, muestra obsesión por la activación de la función telegénica que debe desempeñar el líder político siendo consciente de que aquel mensaje que no se somete al impacto de la imagen, está condenado a pasar inadvertido.

Otro de los aspectos achacables a la activación política norteamericana, ya presente desde los años cuarenta, es el cuidado extremo de la imagen, de la manifestación externa de la conducta, personalidad y físico del líder electrónico. Desde la manipulación indirecta llevada a cabo por el gobernador de *El Político*, hasta la creación de una guerra artificial para desviar la atención de la opinión pública sobre un escándalo sexual cometido por el presidente de los Estados Unidos, como marca el argumento inicial de *La Cortina de Humo*, el arte de invadir el subconsciente del público elector ha demostrado tener en los estrategas comunicativos norteamericanos a sus mejores embajadores. En este sentido, vuelve a activarse la *autopoiesis* de Luhmann, siendo este último film el mejor ejemplo para simbolizar su contenido. Manteniendo esta línea conceptual, advertimos que no resulta tan descabellada la idea de fabricar la política desde una productora de Hollywood, como aparece en el guión de esta película. Los montajes políticos, la creación de ideas, la generación de teorías políticas, creencias e ilusiones en la opinión pública norteamericana, es un procedimiento sencillo en su adecuación; se trata de vender promesas, de envolver al público elector de retórica, distrayendo lo máximo posible su atención en la verdadera realidad política, social y económica del país. Si en *El político* aparece la puesta en funcionamiento de la retórica oral, en *Bienvenido Mr. Chance* y *La cortina de humo* se articula una retórica visual, desplegada a través de la imagen, música, vestuario, publicidad y promoción, que genera un nuevo concepto político alejado, como señalábamos anteriormente, de los cánones

éticos y unido necesariamente a la magnificación de la estética audiovisual. De este modo, volvemos a reiterar que la opinión pública no se plantea la verdad de las imágenes en los argumentos ofrecidos en estas películas, simplemente las asume y asimila en su totalidad, activándose nuevamente la *autopoiesis* que nos guía metodológicamente en este análisis. Se busca, por parte de la maquinaria política, la apelación continua a los sentimientos del público receptor norteamericano, sensibilizado con los mensajes políticos cuyo contenido se envasa de forma atractiva, como si de un producto se tratara, para resultar agradable y gustoso para el consumidor, es decir, para el votante potencial.

La cortina de humo, sátira sobre el uso y abuso de poder en los Estados Unidos de América, es además una hipóbole de la utilización de la televisión en la política con el objetivo primordial de hipnotizar al votante, distraer su atención frente a los problemas cotidianos y buscar su aceptación hacia una causa política determinada a través del contagio sentimental. Actualmente no podemos hablar de programas o proyectos políticos sino de líderes creíbles, cercanos y televisivos. Todas las películas analizadas en esta comunicación guionizan el argumento desde el mismo instrumento metodológico, determinando así que el propio sistema político genere mecanismos de autodefensa, en conexión con teorías defendidas por distintos sociólogos como Niklas Luhmann, para mantener la supervivencia en un entorno social exageradamente mediatizado, en consecuencia escasamente creíble y, muy especialmente, conectado con una artificiosidad instrumental capaz de manipular conciencias con derecho a voto que, en pleno siglo XXI, se ven deslumbradas por una maquinaria política manipuladora y agresiva.

La política, por lo tanto, ha cambiado sus instrumentos de persuasión, creando un liderazgo político, ajustado a los cánones estéticos y vendibles, que sea capaz de motivar el voto del electorado. La televisión y los postulados publicitarios son los aliados indiscutibles de la política contemporánea que persigue un objetivo claro: seducir para conquistar votos. Una idea anticipada por Jay G. Blumler quien dijo en una ocasión: «Un gran número de personas está viendo programas televisivos sobre las elecciones, no porque estén interesados por la política, sino porque les gusta la televisión» (Blumler, 1978: 73). La rotundidad de este mensaje ejemplifica y avala los argumentos defendidos en esta comunicación.

Bibliografía

ARCEO VACAS, J.L. (1982): *Cómo ganar unas elecciones*, Madrid, Fomento de Bibliotecas.

BLUMLER, J.G. (1978): *Televisión in politics*, Londres, Faber&Faber.

CAYROL, R. (1979): «La televisión y las elecciones» en Moragas, M. (ed.) (1979): *Sociología de la comunicación de masas*, Barcelona, Gustavo pili.

CONTRERAS TEJERA, J.M. (1987): *Información electoral en televisión*, Madrid, UCM.

GARCÍA FERNÁNDEZ, E.C. y S. SÁNCHEZ GONZÁLEZ (2000): *Historia general de la imagen*, Madrid, Universidad Europea-CEES.

HALLORAN, J.D. (1974): *Los efectos de la televisión*, Madrid, Editora Nacional.

MARTÍN SERRANO, M. (1982): «La influencia social de la televisión (II)», *Revista de Investigaciones Sociológicas*, 71.

PERRY, R. (1986): *Elecciones por ordenador*, Madrid, Tecnos.

PROSS, H. (1980): *Estructura simbólica del poder*, Barcelona, Gustavo Gili.

REARDON, K.K. (1983): *La persuasión en la comunicación*, Barcelona, Paidós.

Videografía

ASHBY, H. (1979): *Bienvenido Mr. Chance*

LEVINSON, B. (1997): *La cortina de humo*.

ROSSEN, R. (1948): *El político*.

La realidad virtual como objeto y contexto cinematográfico¹

Emilio Sáez Soro
Universitat Jaume I. Castellón

¿POR QUÉ LA REALIDAD VIRTUAL EN EL CINE?

Desde los principios de la historia del cine se han intentado recrear situaciones y mundos sólo existentes en la mente de sus autores. Con la aparición de las técnicas de realidad virtual el cine (RV) se encontró no sólo con una nueva herramienta técnica para facilitar esa recreación, sino además un terreno sobre el que desarrollar nuevas producciones. En esa lógica, es habitual que en el mundo de la ficción en todos los terrenos los creadores más visionarios intenten anticipar lo que pueden ser los próximos avances tecnológicos, fantaseando sobre sus consecuencias, generalmente funestas. La aparición de la RV desde hace aproximadamente veinticinco años se convierte en un elemento recurrente como tema de ese tipo de historias en las que determinados avances tecnológicos ponen en peligro o en cuestión nuestra forma de entender el mundo. Aunque en todos los casos no tiene un nombre común, conceptual e ideológicamente se considera dicho entorno como una misma cosa, un lugar ubicado simbólicamente entre la inteligencia humana y la capacidad de recreación de universos artificiales de las máquinas. Por otro lado es habitual que encontremos la intermediación de una superinteligencia artificial que llega a competir con la humana y es que como más adelante se comentará, las reminiscencias religiosas están presentes en estos otros mundos de los que somos presuntos creadores.

La RV en su aparición recurrente en el cine desde principios de la década de los ochenta supone una continuación de otra manifestación mucho más antigua, la de intentar crear o encontrar mundos paralelos a éste y en la medida de lo posible, mejores. En todas las culturas, suele existir la idea religiosa de otro mundo, normalmente identificada con la más cercana "del cielo", problematizando y considerando como transitorio aquel en el que estamos. Incluso cuando la idea del cielo

no existe, como por ejemplo en ciertas religiones vinculadas al budismo, se adaptan mecanismos que permiten volver a este mundo en mejores condiciones (la reencarnación es un maquinismo del espíritu que “actualiza” nuestra versión anterior a una más perfeccionada).

Desde la religión se deriva la aspiración humana “legítima” de intentar crear o recrear otros mundos mejores. Pero es con los últimos avances en tecnología informática, de la mano de la producción multimedia de contenidos y las telecomunicaciones, cuando la lógica de creación de un universo paralelo y a la medida de nuestras expectativas cobra más fuerza. Este mismo desarrollo tecnológico ha traído que con frecuencia podamos encontrar lugares donde tener experiencias de realidad virtual normalmente parcial y controlada² y en menor medida completa. Además la “electrónica casera” permite a un precio asequible experiencias de inmersión multimedia a través de videojuegos bastante afines a la RV. Este hecho creciente hace que la representación de situaciones vinculadas a la RV en el cine sean más asimilables que en cualquier otro momento y las posibilidades y desarrollos de las historias narradas sean mayores.

Como todas las aspiraciones humanas, el cine las recoge aumentando al extremo su dimensión y repercusiones. Además, la RV por su naturaleza ubicua y creadora de todo tipo de posibles escenarios, se convierte tanto en excusa para desarrollos dramáticos, como en herramienta para conferir cierto atractivo a historias que la usan como pretexto para relatar otras cuestiones.

Una vez instituida y aceptada la idea de la realidad virtual en sus diferentes posibilidades de manifestación, se convierte en un objeto ideal para la cinematografía, porque otorga un contexto en el que “todo puede ser”, incrementando el potencial de creación de historias que en otras circunstancias sencillamente no sería factible plantearlas. La RV crea otros mundos tanto para los usuarios de la misma como para los contadores de historias, literarias o cinematográficas. Así, ya sea de forma fragmentaria o como un contexto globalizante se usan elementos de representación virtuales para intensificar las posibilidades de resolución de historias acerca de otros temas.

Sin embargo, después del momento culminante que supuso la película *Matrix* (Wachowski, A. y Wachowski, L., 1999) como extrema proyección dramática de lo que la RV podría suponer se ha producido un descenso de producciones en los que dicho tema aparece de forma significativa. La otra cara de la moneda la tenemos en el hecho de que el mundo del cine usa cada vez más la creación de escenarios digitales, representaciones virtuales, para la realización de infinidad de sus producciones. Así desde los nutridos ejércitos de orcos de *El Señor de los anillos* (Jackson, P.: 2001), a las escuadras de galeras en *Troya* (Petersen, W.: 2004), se nos crean ilusiones sólo existentes en la composición digital creada por las máquinas para arropar la historia de una escenografía grandiosa. En este sentido la RV ha ido transformándose de tema a soporte para el desarrollo de historia.

METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

El análisis realizado se circunscribe a las películas en las que la realidad virtual está presente, ya sea como elemento central en el desarrollo de la historia o como elemento subsidiario a la misma. Se recogen títulos de películas que aportan elementos originales y relevantes para describir distintas concepciones de la RV, no recogiendo aquellas obras en las que su presencia es poco original en comparación con sus predecesoras o en las que su tratamiento no resulta especialmente significativo por tener un lugar muy secundario.

En este trabajo de reflexión se consideran aquellas aportaciones respecto al papel que juega la RV en el desarrollo de los argumentos como en su propia conformación como objeto cinematográfico, teniendo en cuenta el hecho de que fuera del cine dicho objeto no ha solidificado aún su conceptualización, ni se ha completado su desarrollo formal y tecnológico. Sin pretender realizar una taxonomía sistemática, se valoran las diferentes aportaciones de la presencia de la RV tanto en lo referente a la construcción cinematográfica como en su presentación ante la sociedad.

EL PAPEL DE LA REALIDAD VIRTUAL EN LA CINEMATOGRAFÍA

La RV ha tenido formas muy diferentes de presentarse en el cine. En ocasiones ha sido la protagonista de la historia y en otras un mero gancho para darle un aspecto más comercial a la producción. En este texto se analizarán algunas películas de las que han supuesto una mayor aportación en la comprensión de la relación establecida entre cine y RV. Se analizarán las películas que han otorgado a la RV un papel determinante y condicionante en el desarrollo de los argumentos, así como aquellas en las que se usa para aportar un elemento complementario que pueda aportar más interés.

La Realidad Virtual como elemento protagonista

En las siguientes películas la RV aparece como protagonista fundamental y son sus reglas las que dictan el curso de la acción. La importancia de la RV en estas películas consiste en como condicionan el desarrollo argumentativo, quedando en segundo plano los aspectos formales. El poder de la RV reside más en su componente simbólico de reorganización del mundo que en el aspecto tecnológico más espectacularizante.

Tron (Lisberger, S.: 1982)

Tron tiene la particularidad de que es la primera película que trata de una forma directa y protagonista el tema de la RV. En su argumento se desarrollan dos historias paralelas, una en la realidad presencial y otra en la virtual que hace que se produzca un enorme contraste. La estética de las escenas en RV son totalmente innovadoras utilizando una mezcla de efectos de animación digital con una transfiguración de la figura humana con resultados que inspiran la idea de la hibridación máquina – humano .

Aunque en *Tron* no se hace una reflexión en profundidad de las implicaciones de un “lado” de interacción humana virtual, su concepción resulta muy innovadora en relación a todo lo visto hasta el momento, pues tanto estética como conceptualmente bebe en gran medida del mundo de los videojuegos y la lógica de juego es la que domina la escena. De hecho, la escenificación virtual se produce por una accidentada e involuntaria “inmersión” física de un humano en el mundo de los programas. Ese componente argumentativo fantástico permite a los autores de *Tron* la elaboración de una metáfora humanizada del funcionamiento de los distintos programas en las redes y entornos informáticos.

Tron inicia la carrera de las películas que basan su historia en una escenografía virtual y lo hace dejando un precedente en formas y fondos.

Juegos de Guerra (Badham, J.:1983)

Juegos de Guerra no tiene el brillo de *Tron*, pero plantea una historia que nos muestra el principio de lo que poco tiempo después sería una plaga, boicotear sistemas de seguridad informáticos y de

telecomunicaciones por jóvenes hackers. Lo relevante de esta película es como entorno virtual se vuelve en contra de sus creadores con unas mínimas manipulaciones externas.

El protagonismo que adquiere en esta película un "simulador – accionador" de guerras nucleares advierte de los peligros de los sistemas informáticos que adquieren progresivamente un control cedido por los humanos, una idea que queda plasmada de forma más focalizada en la rebelión del ordenador HAL 9000 en *2001: Una odisea del espacio* (Kubrick, S.:1968). En este caso la representación virtual se reduce a unas cuantas pantallas de código en el ordenador y un panel de representación simbólica de los movimientos de los misiles. El poder de este entorno está en lo que significa su control.

Abre los ojos (Amenábar, A.:1997)

El elemento innovador introducido por esta película, son las posibilidades de la RV en su desarrollo a través de la influencia en el mundo de los sueños. En la película se exploran las posibilidades que puede ofrecer la RV como alternativa a la idea de otra vida tras la muerte, situándose muy cerca de las ideas religiosas de otro mundo mejor. Sin embargo, el planteamiento que se desarrolla crea más interrogantes que certezas sobre las realidades y posibilidades que dichos mecanismos ofrecen e incluso respecto al papel que juegan en la historia, en la que los límites entre sueño y realidad resultan muy ambiguos.

Existenz (Cronenberg, D.: 1999)

En el caso de esta película asistimos de nuevo a una recreación de videojuegos, pero en este caso la inmersión es voluntaria. La RV está normalizada porque es el vehículo principal para el desarrollo de los juegos. Tan normalizado está que la introducción en el juego no supone ninguna diferencia con la realidad presencial y en la película no hay ninguna distinción formal y ningún efecto especial para distinguir la ubicación en el juego en RV o fuera del mismo. Este planteamiento supone ciertas afinidades a la película estrella, *Matrix*, del mismo año, pero con diferencias formales y conceptuales bastante importantes.

Existenz plantea un desarrollo totalmente normalizador de la RV, ya que la película en casi todo su metraje mantiene la idea de que la acción no está en el juego, cuando finalmente resulta que casi todo lo ha sido. Aunque en la película se resuelven algunas paradojas que dan significado completo a la misma, ésta tiene una estructura argumentativa de suspense bastante clásica. De todas maneras, no se le puede negar a esta cinta un planteamiento original de la RV en la que las situaciones que se desarrollan se comprenden con la variación de la subjetividad del espectador sin hacer mucho más.

Nivel 13 (Rusnak, J.: 1999)

En nivel 13 se introduce la RV como un escenario en el que los protagonistas se pueden permitir llevar una vida paralela. Se crean dos situaciones en la que los personajes pasan de un lado al otro sin control sobre como se modifican los acontecimientos en la parte virtual. En el lado artificial todos elementos quedan bajo la lógica de una construcción simulada, con alteración de los personajes en cada entrada, límites espaciales de los escenarios y modificación de las condiciones de todo el conjunto. Lo interesante en este sentido es que las imperfecciones propias de los constructos humanos quedan manifiestas en la RV en la que se desarrolla la historia y eso le aporta a la película coherencia interna.

Matrix (Wachowski, A. y Wachowski, L.:1999)

Esta película supone un gran trabajo para la comprensión de lo que supone la RV. Hubo un antes y un después de *Matrix* en la consideración de la RV y de sus posibilidades. Se ofrece desde una visión pedagógica de lo que puede ser la RV de inmersión e interacción integral, hasta un desarrollo de la misma en todas las posibilidades imaginables. *Matrix*, además, no es sólo un entorno de interacción de personajes hacia la consecución de determinados objetivos, en sí es protagonista, escenario, iniciador y marco de elecciones filosóficas.

Matrix supone el aprovechamiento completo de las posibilidades que ofrece la RV para desarrollar una historia y para hacer una película con todos los posibles ingredientes. Este despliegue de recursos no está reñido con la claridad en un argumento en el que lo más coherente y claro es el funcionamiento de *Matrix* y el desenvolvimiento de los humanos en la RV. Otros aspectos quedan más confusos en cuanto a la justificación bastante pobre de una historia de guerra entre humanos y máquinas. Sin embargo, el buen ajuste de recursos argumentativos y su puesta en escena en relación con una dinámica de conflictos entre los humanos y la máquina en el entorno virtual, aporta un gran valor a esta película, en especial en lo que se refiere a la recreación de la RV en el cine.

Avalon (Oshii, M.: 2001)

Esta película producida en 2001 tardó tres años en llegar a España. A pesar de este síntoma de agotamiento del género basado en la RV Avalon aporta nuevas ideas vinculadas con la implantación de videojuegos de inmersión en la sociedad. El argumento nos describe una sociedad decadente, degradada económica y socialmente, donde los juegos de RV son el elemento fundamental de interés. Alcanzar niveles superiores y las tácticas para ello es la meta aunque el precio pase incluso por perder la salud y en ocasiones casi la vida.

En Avalon se ven reflejadas de forma muy fiel las tendencias de los grupos de jóvenes adeptos al juego en red, multiplicadas por lo que supone una inmersión completa y en una sociedad que valora esa actividad por encima de todo. Finalmente, sigue apareciendo un componente pseudo religioso vinculado al paso a un nivel superior sólo apto para iniciados, dónde las reglas son otras y cuyo acceso está vinculado a situaciones inexplicables cercanas a la magia.

La Realidad Virtual como elemento transicional en el cine

En algunas películas la aparición de la RV tiene un lugar destacado pero subsidiario respecto a lo que es el tema principal del argumento. En ese sentido, la RV aporta un papel de arropamiento para dar más atractivo a la trama y en muchos casos de clara espectacularización. Independientemente de la importancia que tiene en estas obras la aparición de la RV tiene interés en algunos casos en el análisis del papel de estos entornos en el cine.

Desafío total (Verhoeven, P.: 1990)

Entremezclado con la trama de una película pura de acción, la RV aparece en esta obra con un interesante componente, el de su relación con la memoria, su construcción, borrado y reescritura. En este sentido, la reconstrucción de la vida a través de la reorganización de la memoria es una forma refinada de virtualización de ésta estableciendo simulacros en la misma.

En *Desafío Total*, aparece también la idea de las vacaciones virtuales a través de una técnica mixta de inmersión, ingestión de drogas, manipulación del sueño y la memoria. Estas variantes de RV

no son más que un ingrediente para producir un mayor impacto que un elemento claro y determinante en la historia. En ese sentido, la RV es un artefacto para permitir al autor de la obra acceder a la memoria que es la clave para entender la historia.

El cortador de césped (Brett, L.: 1992)

Esta película es realmente una versión actualizada de *Frankenstein*, en la que a través del aprendizaje con la RV y la estimulación adicional de determinadas sustancias físicas se consigue que las personas sometidas a dichos experimentos desarrollen una mente prodigiosa que al final generará una monstruosidad. En este caso, la inmersión en la RV tiene interés como herramienta (podría haber sido cualquier otra tecnología, genética, química, etc.) en la trama de la historia, aportando eso sí un componente estético muy atractivo pero sin relevancia en su desarrollo.

Johnny Mnemonic (Longo, R.: 1995)

Esta película aunque está basada en la obra de William Gibson (*Neuromancer*:1984) que desarrolló la idea del ciberespacio, acaba siendo una película más de acción. La presencia del ciberespacio y la RV acaban siendo una excusa, diluyéndose en una trama bastante simple. Lamentablemente de la obra de Gibson sólo queda un folklore futurista sin entrar en su fondo.

Sin embargo, en esa acción se nos muestran elementos interesantes en lo referente a la interacción de los personajes en el ciberespacio a través de entornos de RV. La idea del cyborg (otra vez Frankenstein) está muy generalizada y es a través de implantes cerebrales como se establece una interacción ciber. En la película se muestra una dinámica societal totalmente integrada en el uso cotidiano del ciberespacio y es a través de éste como se canaliza gran parte de la acción de la obra.

Pleasantville (Ross, G.: 1998), *Videodrome* (1982).

Estas dos películas que argumentalmente no tienen nada en común, sí que aportan una idea común: los personajes se introducen en la televisión. No es exactamente un entorno RV pero tal como se desarrolla la historia tiene muchas de sus características. Durante muchos años la televisión ha constituido el entorno virtual más común; para convertirlo cinematográficamente en un escenario de inmersión e interacción sólo había un paso. La cuestión es que aparecer dentro de un programa de televisión inmerso en la lógica dramática de la acción televisiva sólo puede mostrarse como hechos sobrenaturales, lo que evidentemente condiciona las posibilidades narrativas de esta combinación de elementos.

Sin embargo, es significativo que a través de la inmersión en el entorno televisivo se logran engranar historias que de otra forma no tendrían sentido o carecerían del atractivo de jugar con dichos escenarios que hacen más comprensibles determinados tipos de fantasías, como la introducción en un pueblo ideal dónde todo es amable (*Pleasantville*).

Un viaje alucinante al fondo de la mente. (Rusell, K.: 1980).

Antes de que se iniciasen las primeras producciones cinematográficas sobre realidad virtual a través de medios tecnológicos, podíamos encontrar trabajos que reproducían el mismo fenómeno por otros medios. En este caso se trató por la vía de la alucinación inducida por drogas. En esta película el protagonista hace regresiones hacia los orígenes del ser humano sumergiéndose en un entorno recreado por su mente que rescataba con la ayuda de las drogas una especie de memoria ancestral. El tema de las drogas seguirá presente en posteriores desarrollos sobre la RV pero de una forma complementaria.

En este caso como en otros anteriores, una RV ya sea generada por medios químicos, electromagnéticos o de cualquier otra índole es utilizada como medio para explorar las posibilidades, sueños y maldiciones del ser humano con una intensidad inigualada por otros medios. El rito de la RV supera el poder escenográfico de los actos religiosos, el ser humano se siente un poco dios y concreta su triunfo en el logro de alcanzar objetivos sensoriales.

La RV baja a tierra...

Pero la RV no sólo se plantea como escenarios simbólicos interactivos más allá de la presencialidad, también se materializa físicamente para simular situaciones sólo existentes en la mente de sus creadores aunque tenga su acción y correlato en el mundo presencial. Las repercusiones para quien está inmerso en un escenario virtual son las mismas independientemente de que éste se elabore con datos o con decorados y personas representando un papel.

El show de Truman (Weir, P.: 1998)

Esta película constituye una excelente visión sobre la RV inversa, o como se puede crear un mundo físico totalmente inventado y creíble. Es una obra que salvando las distancias con la experiencia extrema que propone, lanza una invitación a reflexionar sobre como creamos muchas situaciones y escenarios que son pura representación.

En *El show de Truman* tenemos el factor de la involuntariedad participativa del personaje principal, que resulta fundamental para despertar el interés del público. Sin embargo, estamos rodeados de escenificaciones virtuales con toda la carga dramática, como por ejemplo la consagración del cuerpo de Cristo en los ritos católicos, así como tantos otros de este cariz religioso o laico.

Virtualidad en la presencialidad en los parques Disney

De cierta religiosidad se imbuían también los parques temáticos que representan universos de ficción, en muchas ocasiones vinculados a personajes de dibujos animados o cine de fantasía. Resulta especialmente revelador como en estos entornos se recrea la mitificación (y de ahí al negocio) de los personajes ficticios, facilitando al público cuadernos para firmas y el encuentro con los personajes para que puedan dejar el recuerdo de su rúbrica, una foto oficial y el dinero correspondiente. Pero si tenemos en cuenta que bajo el disfraz de Micky Mouse puede estar un joven de ascendencia pakistaní y del de Daisy, un señor bajito nacido en Alcorcón, nos damos cuenta de lo absurdo del hecho de la firma y la foto oficial. Sin embargo, el número de parques temáticos crece constantemente al mismo tiempo que el de personajes ficticios que pasean su simbólico glamour entre los turistas entusiasmados. En este sentido se comprende que las películas sobre realidad virtual tuviesen su cenit en 1999 y a partir de entonces lo que prolifera es la creación de escenarios y entornos virtuales perfeccionados gracias a la RV para una interacción real.

CONCLUSIONES

La realidad virtual tal como la conocemos en nuestro tiempo se crea por un esfuerzo de creatividad y tecnología. Esta posibilidad de crear entornos de interacción y simulación ha abierto enormes puertas a la imaginación respecto a sus posibles aplicaciones. El mundo del cine, al igual que ha hecho con tantos otros frutos de la inventiva humana, ha plasmado lo más relevante y polémico de este mundo en numerosas películas. De hecho, la RV se ha reconstruido así misma mirán-

dose en el cine como un referente de posibilidades y futuro, y al mismo tiempo se ha dado a conocer al público, popularizando algo que hoy por hoy sólo está al alcance de muy poca gente y en condiciones aún bastante rudimentarias.

Esa visión de la RV desde el cine no está exenta de problemas. Se generan muchas expectativas pero realmente no se saben sus posibilidades reales. Y en esa medida se ofrecen visiones de la RV que son totalmente impracticables y generan una idea confusa sobre lo que es y sus posibilidades.

Algunas ideas descabelladas que aparecen como posibilidades de la RV en el cine:

- Poder desintegrarse molecularmente e introducirse digitalmente en un entorno virtual. (*Tron*)
- Que las incidencias físicas de una inmersión mental en un entorno virtual tengan consecuencias similares en el cuerpo. (*Matrix*)
- Que existan sistemas autónomos en el ciberespacio que funcionen más allá de las instrucciones humanas o cualquier idea de metaconsciencia ciberespacial. (*Tron*, *Johnny Mnemonic*, *Juegos de Guerra*, *Nivel 13*).

Existen cuestiones más de detalle, pero en conjunto, las exageraciones y mentiras que se desarrollan en el cine acerca de la RV, realmente son coherentes con lo que los humanos pretenden con dichas formas. En la medida en la que la RV se desarrolla para crear simulaciones del mundo, de otros mundos, el cine las amplifica y las exagera en esa misma coherencia creadora, casi divina. En ese sentido, el cine marca caminos que interesan al ser humano, pero al mismo tiempo y en este caso crea una imagen ficticia y confusa de lo que hoy suponen las posibilidades de una realidad virtual real.

Bibliografía

- CARR, M., ENGLAND, L. (1995): *Simulated and virtual realities*. Londres, Taylor & Francis.
- ESTER, John. (1990): *El Cambio Tecnológico: Investigaciones Sobre la Racionalidad y la Transformación Social*. Barcelona; Editorial Gedisa.
- FEYERABEND, G., Randdnitzky, W. Stegmuller y Otros. (1984): *Estructura y Desarrollo de la Ciencia*. Madrid: Alianza Editorial.
- GUBERN, R. (1996): *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona, Anagrama.
- MALDONADO, A. (1994): *Lo real y lo virtual*. Barcelona. Gedisa.
- ODINA, M. (2000): *La aldea irreal. La sociedad del futuro y la revolución global*. Madrid, Aguilar.
- PACKER,RANDALL & JORDAN, Ken, ed. (2002): "Multimedia: from Wagner to Virtual Reality", WW Norton, New York.
- PÉREZ JIMÉNEZ, J. C., (1995): *La imagen múltiple. De la televisión a la realidad virtual*, Madrid, Julio Ollero.
- SARTORI, G. (1998): *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Madrid, Taurus.
- SUBIRATS, E., (1988): *La cultura como espectáculo*, México, FCE.
- WAYTT, ALLEN L. (1995): *La magia de internet*. México D.F.: McGrawHill.

Notas

- ¹ La presente ponencia se enmarca en el Proyecto de Investigación titulado "Diseño de una base de datos sobre patrimonio cinematográfico en soporte hipermedia. Catalogación de recursos expresivos y narrativos en el discurso fílmico", con código 04I355.01/1, cuyo desarrollo está previsto para el periodo 2005-2007, siendo investigador principal el profesor Dr. Javier Marzal Felici, Profesor Titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universitat Jaume I de Castellón, director del Grupo de Investigación "I.T.A.C.A. UJI -Investigación en Tecnologías Aplicadas a la Comunicación Audiovisual de la Universitat Jaume I-", con código 160.
- ² Las atracciones de simulación tipo RV que existen en numerosos parques temáticos y lugares de ocio, no son realmente experiencias de realidad virtual ya que quedan casi totalmente fuera del control de usuario que no puede ejercer ninguna acción para que cambie el curso de los acontecimientos. De esta manera lo que se vende como RV no es más que una proyección con elementos añadidos, como movimiento de las butacas, olores, sensaciones táctiles y en algunos casos tridimensionalidad, pero siempre con una narración unilineal sin posibilidad de cambio.

Interpretación psico-simbólica de Alicia en el país de las maravillas y a través del espejo en el cine

Santiago Sánchez González
Nieves Sánchez Garre
Universidad Complutense de Madrid

EL ETERNO RETORNO

Aunque en apariencia el mundo de Alicia es un universo subversivo, poliédrico y psicoanalítico, ha sido menos utilizado por la imagen cinematográfica que otros similares. Esto no debe obstaculizarnos la visión de su existencia, ni cómo en muchas ocasiones se ha empleado de forma mimetizada para utilizarlo en toda su riqueza expresiva, como un testigo de las evoluciones con que la sociedad de nuestro tiempo lo ha interpretado. El mundo del cuento infantil desde el medioevo, al siglo XIX, desde las narraciones al calor de la lumbre, a las transformaciones o adaptaciones cinematográficas de Walt Disney, ha sido una forma de educación para preparar al niño hacia un futuro que por lo general se preveía duro y hasta cruel. Las circunstancias históricas, políticas, económicas, fueron derivando hacia presupuestos más reconfortantes y advinimos a una mayor edulcoración del tema, que la llegada del cine propició masivamente, desde el momento que en torno a los años treinta se conformó eso que llamamos Occidente. Hay que añadir, que la aparición de la psicología freudiana y sus derivados hasta la actualidad, no sólo repercutieron en el mundo social, Freud fue un auténtico descubrimiento para disciplinas como el Arte, la Semiótica, la Literatura, y el Cine, el cual aprovechó el caudal que le abrieron los médicos vieneses para dar un vuelco espectacular a la forma de enfocar sus argumentos e interpretaciones intelectuales de los temas a desarrollar. De este modo, la cenicienta, el patito feo y naturalmente, nuestra Alicia, fueron presentados con su máscara infantil, pero abocando a nuevas interpretaciones, donde lo represivo, encontró un rico filón expresivo, en torno al cual queremos apoyar nuestro punto de vista

EL MÉTODO

Cualquier comunicación es lógico que se apoye en un método con el que explicar el itinerario llevado a cabo o, mejor, utilizado para realizar su análisis. En este sentido, indicamos que desde nuestra perspectiva el mundo de la imagen contemporánea ha sido tomado al asalto por la semiología, algo que nos parece correcto y respetamos, pero con lo que no estamos de acuerdo, al menos de una manera exhaustiva. Esta técnica analítica que ha contado y cuenta con eximios representantes que van de Y. Lotman a Roland Barthes, de Umberto Eco a Román Gubern, hace peliagudo cualquier disentimiento con sus instrumentos. Pero, muchas veces ha sido empleada como un *cajón de sastre*, donde desde una inteligente utilización de la Lingüística se ha formado un reducto que muchas veces peca –desde la pública militancia democrática de la mayoría de sus egregios representantes– de un elitismo que a veces cae en el “todo para el pueblo pero sin el pueblo” de los ilustrados dieciochescos. Creemos que una metodología es la que emana, por ejemplo, de la fenomenología Husserliana, cuya aplicación al cine, merecería un espacio mucho más amplio para su discusión. Hemos preferido inclinarnos, como vienen haciendo profesionales como el catedrático Emilio García Fernández, por una comparación histórica aunada a la visión psicologista de Jung, en nuestra opinión más sencillo, asequible y comprensible, que otros afamados psicoanalistas como es el caso de Jacques Lacan o Foucault, el filósofo.

Desde esta perspectiva, hemos procedido a escoger una serie de obras en cuyo seno argumental de manera explícita, implícita o simbólica, se encuentra Alicia y su extraño mundo, donde sexualidad, paranoia y esquizofrenia se dan la mano. Sobre la base de estos títulos y su visionado hemos tratado de desentrañar lo que en ellos hay del cuento infantil y a partir de ahí involucrarlo en su actualidad, comprobando la evolución temática desde la perspectiva del tiempo y los autores. Habrá quién encuentre que esa metodología es discutible –estamos de acuerdo–, pero ¿acaso el método inductivo de Sócrates, el tomismo medieval o el marxismo, no han sido retocados, manipulados e incluso olvidados a lo largo de la historia?. En consecuencia, entendemos que es la Historia con mayúscula, una forma de acceder a metodizar un estudio y puede que su técnica sea menos manipulable que otras, aunque como hemos repetido, hay pocas cosas alterables en la vida. Pero los Gumilev, Franco Cardini, José Enrique Ruiz-Doménec, Paul Kennedy o Marc Ferro nos parecen tan respetables a la hora de utilizarles en el mundo de la imagen. Ahí está el último mencionado, toda una autoridad en el mundo de la fotografía y el cine, cuando en realidad trabaja de historiador profesional. El cine ha transformado, a su vez, la visión que hasta ahora se ha venido teniendo de la historia. De manera que explicar, hacer crítica, escribir sobre cualquier tema humanístico en la actualidad sin tenerlo en cuenta nos parece un craso error.

EL AUTOR DE ALICIA

Charles Lutwidge Dodgson, tercero de once hermanos, vio por primera vez la luz el 27 de enero de 1827, en Daresbury, condado de Cheshire, en el seno de una familia victoriana de clase media alta, con un arraigado sentido religioso, preocupados por el bien social y el estudio, cuyo padre gobernaba en un régimen bastante estricto. De espíritu observador, crítico e independiente, el joven Charles redactaba poemas, relatos cortos y humorísticos con sus propios dibujos, e inventaba y organizaba toda clase de espectáculos dramáticos para entretenimiento de su fami-

lia y admiradores. También comenzó a destacar en matemáticas, para más adelante, obtener el puesto de *lecturer de matemáticas* en el Christ Church de Oxford. Hombre de ciencia y de letras, de docencia y de iglesia, dio rienda suelta a su capacidad creadora, conjugando la praxis con la fantasía. Por tanto, no es de sorprender que en 1880 y con el seudónimo de Lewis Carroll, aparecieran en un periódico para señoras los textos que se convertirían en un “Cuento Enredado” estructurado en diez pequeños relatos autónomos, pero vinculados entre sí. Entre la ficción y las matemáticas, las palabras que eran ciencia se convirtieron en juego utilizando las proyecciones de la linterna mágica a la manera de un teatro de títeres. “Charles Lutwidge Dodgson y Lewis Carroll se convertirán, como el doctor Jekyll y mister Hyde, en un solo organismo biológico, pero ejercerán funciones dispares, derivadas de sus respectivas actitudes vitales: el reverendo Dodgson se resignará a envejecer entre los muros del Christ Church; Carroll se negará instintivamente a perder los ambiguos privilegios de la infancia” (Rodríguez Santerbás, 1990: 13). El creador de Alicia escribió el cuento para complacer a una niña a la que quería. La enorme habilidad matemática de Carroll, escribe Jaime de Ojeda, se despliega por el “País de las maravillas”, y más aún en “A través del espejo”, donde llega al paroxismo.

Baste señalar que cada capítulo de la continuación de Alicia representa una jugada de ajedrez, y que los personajes se ciñen rigurosamente a los requisitos del juego, sin que ello obligue al autor a abandonar una narración independiente y sin pérdida de sus valores caracterológicos. En el País de las maravillas la destreza matemática y científica de Carroll se manifiesta en preguntas que Alicia se hace constantemente sobre la naturaleza del mundo, preguntas geográficas, astronómicas, científicas o simplemente matemáticas, hábilmente encubiertas en el diálogo de una niña. Combinando este elemento con los juegos de palabras, las combinaciones lógicas que hace Alicia con sus preguntas, conclusiones y dilemas dejan al lector completamente fuera de combate. ¡Tantas y tantas son las posibilidades de desconcierto que presenta la cosmogonía de Alicia! La relativización del lenguaje es total, y ello contribuye ciertamente al efecto onírico de la obra. Se relativizan hasta los aspectos más sólidos de la realidad, que se escamotean a través de sinónimos, homónimos, pseudoetimologías, curiosidades y paradojas científicas... El lector acaba de esta manera con un estado mental de incertidumbre lógica que reduce sus defensas racionales y descubre sus mecanismos oníricos (Ojeda, 1982: prólogo).

Algunos biógrafos califican a Dodgson como el estirado miembro de la Universidad de Oxford, pedante, conservador, clérigo de la iglesia Anglicana y deslucido profesor de matemáticas; otros, optan por el Carroll ágil, alegre, despreocupado, afable, divertido, inventor de relatos, juegos, chistes, acertijos y sorpresas. Sin duda, hay un Carroll simbólico que hace las delicias de los rastreadores psicoanalíticos; un Carroll matemático y lúdico; y un Carroll transformador del orden. Al fin y al cabo, el reverendo Dodgson fue un infatigable buscador aceptando como loable la dicotomía Dodgson-Carroll. Su completa personalidad debido en parte a que era un hombre adelantado a su tiempo, le hacía luchar contra los prejuicios de una sociedad puritana y seguramente fuera una de las causas por las que sufrió muchas horas de insomnio. No obstante, aprendió a aceptar sus sentimientos y a dominar sus debilidades. Alguien, como aseveró Oscar Wilde sobre la figura del creador, “si era incapaz de contestar a sus propios problemas, sabía al menos plantearlos y... qué más puede pedírsele a un artista?” (Noguero, 1998: 38). De lo que no cabe duda, es que el hombre que urdía mientras remaba un cuento en el siglo XIX para narrárselo a tres niñas, estaba haciendo algo más que pasar el rato. Estaba desentrañando el alma humana, estaba creando el surrealismo y asomándose a un abismo que aún hoy día tiene mucho de insondable.

LAS PELÍCULAS

Empezaremos por la que parece ser la más popular de todas ellas, aunque este aserto pueda ser discutible, la realizada por Walt Disney en el año de 1951. En apariencia, es un film infantil concebido para niños. La técnica colorística, como es muy habitual en el Disney más clásico nos da una visión grata, amable para el ojo, las canciones y el caricaturismo que insufla a los personajes, rebasan una mirada tópica. Al final el adulto que ha acompañado al niño se siente difusamente incómodo y el infante puede que esa noche tenga algún sueño *non grato*, confuso. Lo primero que hay que señalar, como ya han indicado diversos autores, es que en Alicia se encierran frases, personajes y situaciones que esconden un universo de símbolos y reflexiones, a la par que una estructura filosófica más personal que global, pero que no deja de ser una contemplación del mundo y sus circunstancias que diría Ortega y Gasset.

Es tópico hablar de la era victoriana, de su represividad social y moral en una sociedad que avanzando en lo técnico, se encerraba muchas veces en un conjunto de reglas que de lo religioso a lo jurídico producían un corsé en la forma de ser y pensar. Hoy no vamos a descubrir el mediterráneo, pero ese mar existe. Lo mismo pasa con nuestro autor y su criatura, están ahí, por eso lo tomó aquel extraño director que fue masón, a lo mejor fue valenciano y a lo mejor está muerto del todo, nada de crionizado. En su América –en la sociedad occidental– que surgía de una guerra brutal y que está por ver si consiguió sus objetivos él encontró elementos sociológicos que conectaban a través de un puente que podía haber pensado H. G. Wells o Fritz Lang, que no había tantas diferencias. La niña seguía siendo un arquetipo perfectamente válido de los que desean –de grado o por fuerza– comenzar el camino iniciático de la vida. No es que la inocencia tenga que ser sustituida por la maldad, pero no es lo mismo el mundo a los nueve que a los treinta años. La niña tiene un momento en que crece hasta no caber en la casa, en la que se encuentra en una metáfora visual de lo que decimos.

El conejo obsesionado por el tiempo, la reina que es naipe, la oruga que filosofa sobre los caminos que hemos de seguir, o la presencia de un gato científico, son lecciones de filosofía, tomas de conciencia de una realidad, que es la nuestra. Disney nos enseña en su pastel de cumpleaños en forma de dulce película, que el mundo cambia más en lo tecnológico que en lo moral, aunque pueda parecer lo contrario. ¿Somos hoy más tolerantes que en la época victoriana, más abiertos, más decentes? A lo mejor, pero también es posible que las cosas no sean tan maravillosas, algunos son más hipócritas y otros sencillamente más tontos o ingenuos. Al fin y al cabo, un maestro de la filosofía moderna estadounidense como fue Marcuse, en su famoso texto *Eros y civilización*, indicaba que el resultado de la cultura, de la civilización, la literatura, la arquitectura, la ingeniería, en suma, la historia, no es más que el resultado de una válvula de escape que el hombre se ha buscado para sublimar su represión social –incluyendo en ella lo sexual–. Esa idea es muy carrolliana, muy del mundo de Alicia y de la fantasmagoría social que la imbuye y permanece. Puede que el ilustre profesor estuviese inconscientemente asociándose con un clérigo y matemático que remaba en un lago de Inglaterra, mientras en algún momento se enamoraba de una muchacha que algún tiempo después sería retratada por Julia Margaret Cámeron en todo su esplendor.

Aquellos años de un Nueva York de cómic, la familia seguía siendo un referente esencial, el sexo, un tabú para iniciados; Walt Disney nos decía que Jack el Destripador sigue existiendo. Por eso los niños salían algo extraviados del cine, lo que le sucedía a aquella niña era raro; y los mayo-

res, los padres, parecían bucear en sus inconscientes en busca de algo, de no se muy bien qué. Esa fue la Alicia que empezó a extender a través del medio cine un cuento del XIX¹ dulce e inquietantemente sugerente.

UN CAMINO POR RECORRER

Han pasado los años, Win Wenders ha surgido en el panorama del cine europeo con toda su carga de cultura estadounidense asumida: el rock, Hitchcock, la gran pasión por el cine que le lleva a abandonar la medicina. Él también reparó en Alicia y la puso a viajar. Y como es muy habitual, en esta ocasión asistimos al itinerario de una mujer, un viaje. Cualquier viaje es una forma de aprendizaje. Puede variar la forma de entender la información que nos llega. Nuestro humor, nuestra predisposición variará, pero habremos asumido una enseñanza con tan solo mirar a nuestro alrededor mientras avanzamos. Al final del trayecto, quizá no seamos más felices, en cualquier caso lo que sí seremos es más sabios, aunque la sabiduría no garantiza la felicidad. En el año de 1973, cuando Wenders acomete su película, el mundo occidental está en trance de cambio. Las estructuras levantadas durante la II Guerra Mundial empiezan a agrietarse. Mayo en París, en el 68, ha sido un aldabonazo, saldado con buenas dosis de fracaso, pero el clarín de alerta ha sonado aunque todavía quedan años para que Europa empiece a quedarse sin mitos y sumirse en una desorientación que sería cómica, si no fuese porque puede acabar en tragedia. En este ambiente, el director alemán que ama París y ama Texas, lanza a una mujer que se llama Alicia a un recorrido. Decimos mujer, pero en realidad se trata de una niña que acompaña a un periodista que de algún modo debe “cargar” con ella desde Estados Unidos a Europa. Un camino en el cual la historia y los sueños se dan la mano; estamos en pleno siglo XX.

No hay que ser muy astuto para encontrar que tras ese cine de apariencia moderna, que atraía universitarios a punto de dar el salto a los destinos mayestáticos de los bancos, las organizaciones internacionales, el profesorado... se encontraba una forma de querer comprender el mundo. El periodista mira a su alrededor, lo que ve no le gusta pero forma parte de su acervo. En suma, es la eterna y filosófica búsqueda de la verdad, ¿acaso no es eso lo que buscamos todos? Eso es lo que busca Alicia, su personaje, su imagen en un cuento que por momentos parece retrotraernos a la *Divina Comedia*. La niña será en esta ocasión el propio espejo y por medio de las fotografías lleva al periodista al otro lado del espejo. Parodiando a Lampedusa para conseguir cambiar hemos de conocernos a fondo –el psicoanálisis vuelve a enseñar su doctrina–. Sólo sabiendo quién soy puedo saber lo que realmente pretendo ser, otra cosa es que lo consiga o no.

La imagen no es muy estimulante, la película –muy en la línea estética de su autor– propende a la desolación, donde lo físico, enmascara, desentraña, obliga a una segunda lectura para comprender que la orografía geográfica es una forma trasladada de la espiritual, que en realidad es la que importa. Aquí no hay colores dulces, canciones sugerentes, la prosperidad llega a un mundo que no sabe muy bien, ni cómo repartirla, ni qué hacer con ella. Alicia, la niña, como ella misma dice en la película, en esta ocasión nos constata un fracaso. La reina de corazones ya ha cortado las cabezas. Wenders hace una pirueta genial al enfrascarse en el recorrido de Alicia. De hecho, el que verdaderamente hace el viaje es el periodista. Es él quien va aprendiendo cosas a pesar de su madurez y, en el fondo, es la niña la que ejerce el papel de guía. Alicia sabe la lección, la conoce y como haría Sócrates va logrando que su acompañante descubra la vida, cuando el planteamiento podía ser al revés.

El salto tras el espejo, el mundo surrealista, desconocido, resulta ser el mundo que vemos, donde la fotografía ejerce de puente de unión. La puerta al otro universo, donde habrá también pérdida de la comprensión, dudas y sexo, son las imágenes que en las fotos ha ido dejando el transcurrir del tiempo. En el fondo de la realidad no se puede huir, viene a nosotros, lo que podemos intentar es contemplarla con una mirada distinta.

Los dos mundos, el de la verdad aparente y el de la realidad ficticia guardan mucho más parecido en cuanto a la comprensión de la verdad. La vida en sí misma es mucho más surrealista tal vez que un cuadro de Dalí o Magritte. En cierto modo Alicia, nos descubre Wenders, es un arquetipo de la sociedad euro occidental, pero lo es porque ha transitado por nuestra cultura desde más tiempo del que pudiéramos creer. De pronto nos damos cuenta de que Alicia puede encontrarse en *Fausto* goethiano y desde luego en ese niño que toca un tambor de hojalata y que pudiera confundirse con el maligno Peter Pan, si éste no fuera ya de por sí bastante maligno². Como muy bien dice Iñigo Marzabal (1998), “la mirada desprejuiciada y sin *aprioris* es la que define también a Alicia”.

LA ALEGRE MELANCOLÍA

Nunca hemos sabido muy bien porqué cuando se anuncia algún pase de una obra icónica sobre el personaje que creara Carroll, la gente parece propender a la sonrisa y estimular a sus hijos a ir a ver la historia. Como hemos comentado hay en ella mucho de freudiano, de explicación represiva del mundo y sus gentes. No obstante, el prestigioso y repetitivo Woody Allen encaró también el tema en una de sus películas de “segundo escalón”, que se tituló *Alice*. Resultó ser una comedia, que sin embargo dejaba un poso de tristeza, mejor de melancolía en el espectador que alcanzaba a ver rápidamente que el nombre de la mujer del título era algo más que una simple curiosidad. Encarnada por la adulta Mia Farrow, su personaje casado con un hombre que la engaña, se ve sometido a unas sesiones de hipnosis que la hacen trascender a una realidad, nuevamente, donde en este caso vive la auténtica verosimilitud de qué acaece ciertamente. El mesmerismo con su carga de circo en sesión de tarde para niños, el gabinete del psicoanalista, la vieja confesión de los católicos –un psicoanálisis mucho más barato y que ha dejado de practicarse, ante la engañifa de que lo que más cuesta tiene que ser mejor– es aquí servido a una sociedad típica del director neoyorkino. Clase media alta cansada de sí misma, el sexo como escape liberador, que a la larga resuelve bastante menos de lo que se piensa, el aburrimiento como recompensa para la mujer que es fiel casi de un manera rutinaria. Una sociedad más brillante que la de Win Wenders, un tratamiento de la imagen más colorista, una cámara menos expositiva y más cotilla, pero en el fondo el mismo paisaje espiritual con mínimas variantes. La Alicia de Allen y Farrow, como la primigenia de la literatura victoriana, descubre un mundo por efecto de la casualidad. Y aprenderá, aunque la enseñanza no sea muy de su agrado y la sonrisa se trueque en cínica mueca y frustración sonrosada, pero frustración. En suma, la imagen conceptual y “física” de Alicia forma una parte del acervo cultural de esta parte del mundo desde su creación. El cine la asumió desde estéticas diferentes, pero con el común denominador de que el personaje entraña un vector de nuestra psicología, donde lo supuestamente infantil encubre aspectos entre liberadores y siniestros de una sociedad, que sabe que hay otra realidad, aunque la descubra en sueños y en forma de cuento. Un espejo que devuelve una imagen inquietante.

Bibliografía

- BALAGUÉ, G. (1998) «El Reverso Tenebroso del Espejo», Madrid, Ajoblanco, marzo.
- BETTELHEIM, B. (1995): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica.
- COOPER, J. (1984): *Cuentos de hadas: alegorías de los mundos internos*, Madrid, Sirio
- CARROLL, L. (1984): *Alicia en el País de las Maravillas y A Través del Espejo*, Madrid, Anaya.
- CARROLL, L. (1996): *Alicia en el País de las Maravillas y Alicia a Través del Espejo*, Barcelona, Edicomunicación.
- CARROLL, L. (2000): *Alicia en el País de las Maravillas; A Través del Espejo y la Caza del Snark*, Barcelona., Óptima.
- CARROLL, L. (1996): *El Juego de la Lógica*, Madrid, Alianza Editorial.
- CARROLL, L. (2002): *Matemática Demente*, Barcelona, Tusquets Editores.
- COHEN, M. N. (1988): *Lewis Carroll*, Barcelona, Anagrama
- EDGAR, M. (1972): *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós.
- FONTE, J. (1998): *Woody Allen*, Madrid, Cátedra.
- GARCIA F., E. y otros (2001): *Guía Histórica del Cine. Perspectivas de la Comunicación Audiovisual*. Universidad Europea CEES Ediciones.
- GARDNER, M. (1999): *Alicia Anotada*, Madrid, Akal Ediciones.
- GARRIDO, M. (1999): *Alicia en el País de las Maravillas y A través del Espejo*, Madrid, Cátedra.
- GATTÉGNO J. (1990): *Album Lewis Carroll*, París, Gallimard,
- GUBERN, R. (2001): *Las máscaras de la ficción*, Barcelona, Anagrama.
- HISTORIA GENERAL DEL CINE. (1996): *Estados Unidos (1955-1975) América latina*, V-X, Cátedra.
- JUNG, C. (1977): *El Hombre y sus Símbolos*, Barcelona, Luis de Caral Editor,
- KRAKAUER, S. (1989): *Teoría del Cine: La Redención de la Realidad Física*. Barcelona, Paidós.
- MANZANO E. C. (1996): *Realidad y Ficción en los Relatos sobre Alicia, Peter Pan y el Principito. Los Autores, las Obras y las Adaptaciones*. Madrid. Facultad de Ciencias de la Información, U.C.M. *Perspectivas de la Comunicación Audiovisual*. Universidad Europea CEES Ediciones,
- MARZABAL, I. (1998): *Win Wenders*, Madrid, Cátedra.
- NOGUERO, J. (1998): *Carroll, Nuestro Contemporáneo*, Barcelona, Quimera.
- OBIOL, M. J. (1998): *La Desbordante Imaginación de Lewis Carroll*, Madrid, Babelia, El País, enero.
- PARISOT, H. (1970): *Lewis Carroll*, Barcelona, Kairós,
- PROPP, Vladimir (1985): *Morfología del cuento*, Madrid, Akal.
- SÁNCHEZ G., N. (2003): *Evolución de la fotografía a través de la obra de Lewis Carroll: Alicia en el país de las maravillas y A través del espejo*, tesis doctoral, Madrid, Publicaciones Universidad Complutense.
- WARNER, M. (1998): *El Disparate es Rebelión. El Juego de Niños de Lewis Carroll*, Madrid, British Council Impresiones.

Videografía

DISNEY, W. (1951): *Alicia en el país de las maravillas*.

WENDERS, W. (1973): *Alicia en las ciudades*.

ALLEN, W. (1990): *Alice*.

Notas

- ¹ Cinematográficamente pueden encontrarse muchas referencias visuales de lo dicho hasta ahora, en el film *En compañía de lobos* de Neil Jordan. Aunque en éste caso el tema central sea el de *Caperucita roja*.
- ² Nos estamos refiriendo, claro está al protagonista de *El tambor de hojalata* de Gunter Grass, del que también hay adaptación cinematográfica.

La representación femenina en el cine popular indio

Alejandra Val Cubero
Universidad Europea Miguel de Cervantes.

Imaginaos que estáis en un gran cine, sentados al principio de la última fila, y que os vais acercando gradualmente, fila a fila, hasta quedar con la nariz metida en la pantalla. Gradualmente los rostros de las estrellas se descomponen en un grano que baila; los detalles diminutos cobran proporciones grotescas; la ilusión se desvanece ... o, mejor, resulta evidente que la ilusión misma es realidad ... hemos pasado de 1915 a 1956, de forma que estamos mucho más cerca de la pantalla.
Salman Rushdie, Hijos de la Medianoche.

ORIENTE/OCCIDENTE: APROXIMACIÓN AL CINE POPULAR INDIO

Una posible pregunta que podíamos hacernos a la hora de analizar un producto cultural como el cine popular indio es: ¿qué tipo y grado de conocimiento necesitamos saber para que sea posible acceder más allá de su significado iconográfico o puramente formal? Porque mientras que en Occidente la conexión del arte con el ritual perdió su preponderancia relativamente pronto, en Oriente nunca se ha perdido de vista esta clara conexión con el ritual y la espiritualidad a cuyo fin servían las reglas en tanto que modo de proceder. Para Luis Puelles Romero (2004: 1-9), el arte moderno conoce en Occidente un proceso de inmanentización en el que se integra la recepción de esos objetos traídos de lejos. “Es por esto por lo que estos objetos pueden gustarnos sin saber –aún más, porque no sabemos– qué significan, nos gustan porque no conocemos su naturaleza autóctona, nos gustan a condición de eludir toda referencia cognoscitiva”.

O cómo señaló Edward Said en su clásico ensayo *Orientalismo*, la relación entre Occidente y Oriente es una relación de poder y de complicada dominación. Si esto ha sido así ¿será correcto, entonces utilizar las mismas categorías occidentales a la hora de estudiar un producto cultural como son las películas de cine popular indio? ¿No estará cargado nuestro análisis de ideas preconcebidas debido a la dificultad de empatizar con el Otro?

La India es un país complejo, sus 15 lenguas oficiales y más de 2000 dialectos son una prueba de su diversidad social y económica. Es el segundo país con más habitantes del planeta, después de China, con una población que supera los 1600 millones de habitantes. La pluralidad cultural de la India también lo muestran los distintos tipos de religiones y creencias, hay creyentes hindúes, musulmanes, jainistas, budistas, cristianos, parsis, sijes, judíos y población tribal animista¹.

El estudio del cine popular indio y en concreto la imagen que el cine proyecta de la “mujer” india va a permitirnos conocer y comprender mejor una cultura tan diferente a la occidental. Como señala Mira Reym Binford (1989: 1-9), “el cine indio ha tenido una gran influencia en la creación del concepto de India como nación”². La India, tras doscientos años bajo el Imperio inglés no contaba con unas condiciones favorables para establecer la democracia, no sólo por su falta de tradición, también por las enormes diferencias sociales entre los habitantes.

En todo este proceso, el cine popular contribuyó a mantener cierta armonía y estabilidad social. Por ello, no podemos aproximarnos a este tipo de películas si no conocemos la religión, la filosofía y la literatura india, ya que en este tipo de representación, las artes populares y el cine están directamente interrelacionados.

La estructura de las películas populares indias está muy influenciada por dos obras épicas: el *Mahabharata* y el *Ramayana*. Estas obras transmitidas de generación en generación de manera oral han dado lugar a muchas interpretaciones de la historia de Rama o Sita. La estructura narrativa del *Mahabharata* y del *Ramayana* con innumerables saltos del pasado al futuro y del futuro al presente, hace que las historias no progresen de una manera lineal y que en la narración principal existan historias dentro de historias. Para Mishra (1985) tanto el *Mahabharata* como el *Ramayana* han sido utilizados como instrumentos ideológicos para la expansión de las clases más poderosas. El cine popular indio, siguiendo esta pauta, “ha tendido a mantener el sistema social existente, evitando los posibles conflictos sociales, étnicos y religiosos”³.

EL CINE POPULAR INDIO COMO INDUSTRIA FÍLMICA

El cine llegó a la India unos meses después de que los hermanos Lumière introdujeran el cinematógrafo en París en 1895. La primera película india se mostró el 7 de Julio de 1896, y el periódico *The Times of India* se refirió a ello como “El milagro del Siglo”⁴.

El primer largometraje indio fue realizado por Harischandra S. y su película *The Wrestlers* en 1899. El mismo director rodó sólo un año más tarde *Splendid New View of Bombay* y *Taboo Procession*. En la década de los años veinte, el número de películas rodadas y distribuidas se cuadruplicó. En 1920 se produjeron más de 18 películas, 40 películas en 1921 y 80 películas en 1925. En los años treinta la industria fílmica india producía más de 200 películas al año. En 1931 la voz llegó al cine con la película *Alam Ara* del director Ardeshir M. Irani. *Alam Ara* combinaba la música –la banda sonora estaba compuesta por doce canciones– con la fantasía y la danza con la historia. El diálogo entre las diferentes artes sería clave en el desarrollo de este tipo de películas.

La danza y la música como medio de comunicación y de expresión permitía además romper barreras lingüísticas y religiosas y acercar el cine a poblaciones muy diversas. La referencia a historias mitológicas también era y es un nexo de unión entre los habitantes de la India. En el pensamiento india hay conceptos metafísicos como el de *Shakti* (energía) o el de *Mâyâ* (poder de ilusión) que han penetrado profundamente y explícitamente en todos los enfoques de cualquier cuestión estética y también cinematográfica. El teatro sánscrito, con su modo de representación convencional que combinaban el teatro y la danza alejó al cine popular del carácter realista del cine occidental. En 1931, más de treinta películas fueron producidas en cuatro idiomas distintos: el Hindi, el Bengali, el Tamil y Telugu. Comenzaba en este momento una industria fílmica con películas en varios idiomas y dialectos.

En la década de los años cuarenta, el cine se había convertido en un entretenimiento de masas, el primer festival internacional de cine en el que se exhibieron películas italianas tuvo lugar en Bombay en 1951. La década de los cincuenta están considerados por los historiadores del cine como la época dorada del cine indio con películas como *Aguara* (*The Vagabond*, 1951), *Pyaasa* (*Thirst*, 1957), *Kaagaz Ke Phool* (*Paper Flower*, 1959), *Shree 420* (*Mr 420-420*, 1955)⁵. Es este momento directores como Satyajit Ray tratan de alejarse de los presupuestos del cine comercial con películas como *Pather Panchali* (*Song of the Road*, 1955) que obtuvo varios premios internacionales en Cannes, San Francisco, Vancouver y Ontario⁶.

No vamos a seguir comentando la historia del cine indio, porque ya ha sido descrita con precisión por otros autores (A. Rajadhyaksha, 1999). Nos interesa destacar que en el año 2004 se realizaron más de 950 películas según los datos del *Centre Board of Film Certification*, y que de esta cifra, el cine artístico sólo representa el 10% de la producción fílmica. Las películas indias no sólo encuentran público en la India, también en Asia meridional (Nepal, Bangladesh, Pakistan y Sri Lanka) y en aquellos otros países donde hay una población india significativa, como Estados Unidos, Inglaterra, Sudáfrica, Kenia y Tanzania.

En la India hay más de 10.000 salas repartidas en los lugares más remotos. Los días festivos es fácil encontrar largas colas de espectadores y cada estreno reúne a personas de todas las edades, clases sociales y religiones. Se estima que cada semana entre noventa y cien millones de indios van al cine. Los actores y actrices son verdaderos iconos sociales, vendedores ambulantes ofrecen sus imágenes en la calle y éstas se cuelgan como adornos en casas y salas públicas. Cualquier viajero occidental que haya ido a la India habrá visto el número de carteles publicitarios de estrellas de cine que cubren las paredes de las calles, su gran tamaño y su colorido no dejan indiferentes.

Las películas populares indias comparten una serie de características concretas que hace que cautiven a un público muy diverso: son películas que suelen crear un mundo de fantasía, la interpretación de los personajes está sobreactuada, la danza marca momentos de intensidad emocional y la influencia del teatro regional del siglo XIX se observa en las letras y la música de las canciones.

El cine popular indio es popularmente conocido como cine de Bollywood, por ser Bombay donde este tipo de cine comenzó a desarrollarse. Pero esta referencia a la ciudad de Bombay resulta imprecisa en la actualidad ya que un número cada vez mayor de películas se producen en el sur de la India, en idiomas como el Tamil o Telugu. Como ha mencionado Hardgrave (1975: 1-23), aunque Bombay sigue estando considerado como la capital del cine indio, en el sur, la ciudad de Madrás es la más numerosa en términos de estudios, capital invertido y beneficios, al igual que en número de personas que trabajan directa e indirectamente en la industria cinematográfica.

LA REPRESENTACIÓN FEMENINA EN LAS PELÍCULAS POPULARES INDIAS

Para las teorías feministas en general, la construcción de la sexualidad femenina, la definición de lo permitido y lo prohibido, de lo subversivo y lo legítimo, se llega a reflejar de una manera clara en los códigos artísticos. Las teorías feministas, con el fin de establecer una valoración más exacta del papel que desempeñan las imágenes en la construcción de la subjetividad, la feminidad y la sexualidad denuncian principalmente las imágenes estereotipadas que se han creado en la cultura a lo largo de siglos.

Desde esta perspectiva, las imágenes “femeninas” se juzgan en función del mundo que reflejan o reproducen, o como han afirmado las feministas, que “distorsionan o falsean”. Para Griselda Pollock (1988) el problema deriva de que dichas representaciones “de lo femenino” refuerzan una serie de tópicos que llegan a percibirse como reales. Existiría, “un abismo entre las versiones idealizadas de “la mujer” y las vidas e identidades que normalmente habitan las mujeres, pese a reconocer que las “identidades femeninas” se han formado a partir de esta imaginaria”.

El pensamiento feminista ha hecho un uso frecuente del concepto de la identidad, al analizar cómo los sujetos que soportan características de género o raciales son integrados en procesos sociales sumisos ante la explicación histórica y el conflicto político. El movimiento feminista indio, al igual que el americano o inglés, tuvo su momento de mayor desarrollo en la década de los años setenta. En la India, este movimiento pretendió señalar las diferencias no sólo entre hombres y mujeres, sino entre las propias mujeres de diferentes clases y religiones.

En 1984, Ammu Joseph, Kalpana Sharma, Anjali Mather y otras treinta mujeres profesionales de la comunicación y de las artes crearon en Bombay la organización “Women in the Media” (Mujeres en los medios), con el objetivo de criticar y responder a los estereotipos creados a través de los medios de comunicación y entre ellos, por el cine popular indio. Ese mismo año, “Women in the Media” organizó el primer festival de cine con mujeres realizadoras, directoras y fotógrafas, festival que se realiza de manera regular cada año⁷.

Otra obra de referencia clave en el ámbito de la Teoría Postcolonial, es el escrito por Gayatri Spivak y su ensayo “Can the Subaltern Speak?”⁸, donde muestra la imposibilidad de que los subalternos *hablen* y en concreto, la dificultad de que las mujeres indias de las castas inferiores se expresen.

El análisis de las películas indias permite estudiar los estereotipos femeninos que aparecen en el cine y en qué momentos históricos éstos se han ido conformando. En la sociedad india, el papel de la mujer está cargado de cualidades espirituales como de autosacrificio, devoción y religiosidad. Las mujeres deben ser obedientes hijas, sacrificadas madres y devotas esposas⁹.

Para comprender el papel femenino en la sociedad india tenemos que remontarnos al pasado. El concepto de mujer como Sita, inmortalizada en el *Ramayana*, representa la esposa devota, sumisa y pasiva como mujer ideal¹⁰. En la sociedad tradicional india, la vida de las mujeres seguía estrictas normas de comportamiento: sus roles eran esencialmente el de hermanas (Beti), esposas (Patín) y madres (Ma). En el *Manusmriti*, libro que recoge las leyes que codifican el sistema de casta hindú y discuten las “etapas de la vida”¹¹, “la mujer” está sujeta a la voluntad de su padre durante la niñez, para pasar a manos de su marido y de sus hijos varones si éste muere. Según el *Manusmriti* una mujer no puede separarse de la autoridad del padre, esposo e hijos y debe estar alegre y ser eficiente y sumisa en el hogar. Estas normas y códigos de conducta han tenido una fuerte implicación en la articulación del papel de las mujeres en el cine popular indio.

El tema de la mujer en el cine indio puede ser tratado de dos maneras muy diferentes. Por cómo la mujer ha sido representada y en segundo lugar, la manera en que las mujeres directoras han utilizado este medio. Como sujetos y objetos fílmicos.

El papel de la madre es uno de los temas recurrentes en la películas populares indias, este rol se observa perfectamente en las películas como *Mother India* (1957), *Deewar* (The Walls, 1975) y *Ram Lakhani* (Lord Ram and Lakshman, 1989).

Como señaló Geetha (1990), el personaje de Nargis, el personaje de madre en *Mother India* es políticamente naive, en *Deevar*, la madre (Nirupa Roy) es menos inocente pero se refugia en un mundo religioso y el rol de sumisión y entrega a sus hijos se aprecia aún más en *Ram Lakhan*, donde la madre (*Rakhee*) espera diecisiete años a que su hijo crezca para vengarse por las atrocidades cometidas contra ella.

En la película *Do Arjane* (*Two Strangers*), realizada en los años setenta, la mujer que se rebela contra el orden social existente es severamente castigada. La protagonista que intenta seguir su carrera como bailarina de música clásica es retratada como egoísta y arrogante, origen de la ruina de su marido. *Thodisi Bewafasi* (1980) es otra película con el mismo final, una joven decide desobedecer la decisión de su padre al casarse con el hombre que ama y no sólo su marido se arruina, sino que la joven, que vuelve con su padre también pierde todas sus posesiones¹².

En el cine popular indio hay una disparidad entre la imagen de la madre y de la esposa. La madre suele aparecer representada como una fuerza vital para la sociedad. La palabra Shakti se emplea para describir a la “madre tierra”, al igual que la palabra Sati (devoción extrema hacia su marido) se emplea para describir a la esposa. El concepto de Sati lo encontramos en numerosas películas de los años treinta y cuarenta, como *Sati Parvati* (1920), *Sati Anjani* (1922), *Sati Seeta* (1924), *Sati Savitri* (1927). La esposa ideal debe ser sexualmente pura y fiel en una sociedad en la que el honor de la familia está ligado al comportamiento femenino. Lo opuesto vendría representado por la mujer moderna, una mujer urbana, que bebe y fuma y cuya vida finaliza trágicamente¹³. Las escenas de beso raramente aparecen en este tipo de películas porque se asocia a la vida disoluta occidental, pero como Richard (1995) ha descrito, la sexualidad está presente y se sugiere mediante las ropas tradicionales ceñidas a la pelvis, los saris mojados y los continuos juegos entre la pareja. El cine indio ofrece al espectador una manera privilegiada de construir su sexualidad ya que es una fuente, en muchos casos la fuente principal de información sobre cómo los hombres y las mujeres deben comportarse en las relaciones sexuales.

LA REPRESENTACIÓN FEMENINA POR DIRECTORAS DE CINE INDIO

En las últimas décadas han aparecido una serie de directoras preocupadas e interesadas por los problemas y las experiencias concretas de las mujeres. Este es el caso de Prema Karanth, Aparna Sen, Vijaya Mehta, Sai Paranjpye, Parvati Ghosh, Vijaya Nirmala, Suprabha Debi, Bhanumathi y Kalpana Lajmi, entre otras.

Prema Karanth y su película *Phaniyamma* (1975)¹⁴, basada en la novela de M.K. Indira trata el tema de la identidad femenina en la sociedad patriarcal y narra la historia de Panhi, una joven que se queda viuda de niña al morir su esposo de una picadura de serpiente. Según la tradición india el estado de viudedad lleva implícito varias humillaciones: la joven es despojada de su pulsera matrimonial (*mangalsutra*), no puede volver a pintarse la marca roja que decoraba su frente y cuando llega a la pubertad, su cabellera es afeitada, como ofrecimiento y símbolo de sumisión... pero poco a poco será ella quien, con su comportamiento, modifique ciertas reglas: al ayudar a nacer un niño de la casta de los intocables y al sugerir a una mujer que sufre malos tratos a que abandone a su marido.

Vijaya Mehta en su obra *Rao Saheb* (Barrister, 1986), exploró la dualidad entre la tradición y la modernidad y las contradicciones de ciertas formas de comportamiento que rigen la sociedad india. Su primera película *Smriti Chitre* ganó el National Award por la mejor película en lengua Marathi en 1983.

36 Chowringhee Lane de Aparna Sen (1981) es otra película que explora el tema de la soledad de la vida cotidiana de una profesora de inglés, sin marido y sin hijos. En otra de sus películas *Parama* (1985) una mujer de mediana edad y de familia de clase adinerada, lleva una vida de correcta esposa y madre hasta la llegada de un sobrino de su marido, que es fotógrafo y viene del extranjero. El encuentro entre ambos modifica el comportamiento de la mujer al descubrir su atracción hacia el joven y la posibilidad de ser libre¹⁵.

Las historias de heroínas también son frecuentes en el cine popular indio. *The Bandit Queen* (1995), del director Secar Kapur cuenta la historia real de Phoolan Devi, una mujer de la casta de los intocables, casada a los once años con un hombre mucho mayor que ella, maltratada y violada que decide unirse a una banda de asesinos en el norte del país¹⁶. Otro caso singular es el de la actriz Mary Evans Wadia's quien interpretó, durante más de dos décadas, papeles considerados típicamente masculinos por el público occidental: como el Zorro en la película *Hunterwali* (1935) y Tarzán. Héroe femeninos que abogaban indirectamente por la independencia de las mujeres¹⁷.

A MODO DE BREVE CONCLUSIÓN

El cine popular indio ha sido y es uno de los focos más importantes de creación de opinión pública en la India actual, quizá la función social más importante de este tipo de películas es la habilidad de confrontar la tradición india y el progresivo influjo occidental. Si la influencia de Hollywood en las películas indias es cada vez mayor, también lo es la especificidad del cine indio y su relación con otras artes como la música clásica, la música folk, la danza y el teatro tradicional.

En la mayoría de las películas populares indias, los estereotipos femeninos están claramente definidos y representados, el nuevo cine que surge a partir de los años sesenta, impulsado principalmente aunque no únicamente por mujeres directoras, muestra otro tipo de mujeres dispuestas a enfrentarse a las tradiciones y a las desigualdades, con el carisma suficiente para modificar el rol y el comportamiento que se espera de ella en la sociedad¹⁸.

Bibliografía

BINFORD, M.R, "Indian Popular Cinema", in *Quartely Review of Film and Video*, vol. II, p. 1-9, 1989.

CHATTERJEE, P, *The Nation and its fragments*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

DERNE, S, *Making Sex Violent: Love as force in recent Hindi Films*, *Violence Against Women*, 5, 548-575.

HARDGRAVE, R.L, "When Stars Displace the Gods: The Folk Culture of Cinema in Tamil Nadu" in *Occasional Paper Series*, N. 2, Centre for Asian Studies, University of Texas, p. 1-23-

GOKULSING K y DISSANAYAKE W, *Indian Popular Cinema, a narrative of Cultural Change*, New Delhi, Oriente Longma, 1998.

MISRA, V, "Towards a Theoretical Critique on Indian Cinema", in *Screen*, May-August, Vol. 26, N.3-4, 1985.

POLLOCK, G, *Vision of Difference: Femininity, Feminism and the History of Art*, London, Routledge, 1988.

ROMERO, L, "O arte estético o cultura artística. Disyunción y paradoja de la recepción estética" en Rosa Fernández, "Transculturalidad y arte contemporáneo", en *Estéticas: Occidente y otras Culturas*, Contrastes, Suplemento 9, Málaga, 2004, p. 196.

SAID, E, *Orientalismo*, Edición de Bolsillo, Barcelona, Tercera edición, 2004, p. 25.

Notas

- ¹ En términos económicos se espera que la India, junto con China, EEUU y Japón sea una de las potencias más fuertes en el 2020.
- ² La película *Udayer Pathey* del director Benjalí Bimal Roy (1944-45) narra el conflicto entre ricos y pobres e incorporó la canción de Rabindranth Tagore, "Jana gana adhinayak jaya hey" que se convirtió en el himno nacional de la India en 1947, momento de la repartición.
- ³ Dos de las primeras películas indias están basadas en estas obras, "*Keechaka Vadham*" en el Mahabharata (1900) y "*Ramayana*" de Raja Harischandra (1913)
- ⁴ K.Moti Gokulsing, p. 11.
Desde el inicio del cine, los directores occidentales utilizaron los escenarios indios para sus películas, este es el caso de *Coconut Fair* (1897), *Our Indian Empire* (1897), *A Panorama of Indian Scenes and Procesión* (1898) y *Poona Races* (1898).
- ⁵ En la década de los cincuenta el color llegó al cine indio.
- ⁶ Tras su muerte, Hollywood concedió a Satyajit Panchali el reconocimiento por su carrera cinematográfica y Francia le otorgó la Legión de Honor.
- ⁷ Para conocer la historia, el funcionamiento y las actividades de esta organización, vease la página web: www.nwmindia.org.
- ⁸ Publicado originalmente en la obra editada por Cary Nelson y Lawrence Grossberg's *Marxism and the Interpretation of Culture* en 1988.
- ⁹ Para profundizar en la construcción social de la feminidad en la India, véase: Chatterjee, (1993).
- ¹⁰ Rama, el héroe del Ramayana, representa cualidades tales como el honor, el coraje y el valor, y es considerado un modelo de virilidad. Su esposa Sita es el prototipo de esposa india quien fue secuestrada por Ravana, el Rey de Lanka, mientras Rama y Sita estaban en el exilio.
- ¹¹ También conocido bajo el título de "Las leyes de Manu".

-
- ¹² Existen también películas que rompen las normas sociales impuestas, como la película de V. Shantaram *Duniya Na Mane* (Uncompromising World, 1957) en donde una joven casada con un hombre mayor decide escapar a las normas impuestas.
- ¹³ Otra representación estereotipada es el de la cortesana. La cortesana aparece en la literatura y poesía clásica india con frecuencia. Un ejemplo fílmico es la película *Devdas* (1935).
- ¹⁴ Otras películas de la autora: *Hamsa Geethe* (1975) y *Pudre Motte* (1977)
- ¹⁵ Desde una perspectiva feminista, una película en las que se relacionan las tradiciones indias, la clase y la casta es *Rudaali* (Professional Mourner), de Lajmi en 1992.
- ¹⁶ Phoolan Devi fue puesta en libertad un año antes del estreno de la película y ahora es miembro del Parlamento de Mizapur. Esta película tuvo una gran acogida en el extranjero y de la vida de Phoolan Devi se hicieron eco muchos medios internacionales.
- ¹⁷ Véase documental de Rijad Vinci Wadia sobre el papel de esta actriz: *Fearless, The Hunterwali Story* (1993)
- ¹⁸ Como la película *Mahanagar*

3

Dimensiones semiótica y deconstruccionista



Las aportaciones de la narratología al análisis fílmico

Efrén Cuevas Álvarez
Universidad de Navarra

La presente comunicación pretende realizar una exposición somera de la narratología fílmica como metodología de análisis, como herramienta de análisis textual que proporciona un eficaz acercamiento a los relatos cinematográficos. Este enfoque se puede ubicar, por tanto, en el ámbito genérico de lo que la bibliografía anglosajona suele denominar *close reading*, con sus raíces más específicas en las corrientes estructuralistas y semióticas de los sesenta y setenta, y con su objeto de estudio ceñido al análisis de las estructuras narrativas de las películas de ficción.

CONSIDERACIONES GENERALES

La narratología surgió en los años sesenta y setenta dentro del ámbito literario y se comenzó a traducir al ámbito cinematográfico sobre todo a partir de la década siguiente. Entre los diversos teóricos que han desarrollado esta área, me basaré aquí en la narratología formal de inspiración estructuralista de Gerard Genette, probablemente el estudioso con unas propuestas analíticas más fecundas y que mayor consenso ha suscitado en los académicos que posteriormente se han acercado a este ámbito. El camino que Genette traza para su aplicación a los relatos literarios, planteado inicialmente en *Figuras III* (1972) con su estudio de *En busca del tiempo perdido*, y matizado en *Nouveau discours du récit* (1983), ha sido traducido al ámbito fílmico principalmente por André Gaudreault (1988 y 1995) y François Jost (1987 y 1995).

Este instrumental analítico se ha demostrado de un indudable rigor para la mejor comprensión de las estructuras narrativas de los relatos cinematográficos, como expondremos con más detalle a continuación. Sin embargo, cabe matizar que su alcance resulta limitado al ceñirse a un análisis inmanente de la obra, lo que limita su potencial hermenéutico. Esto no supone una limitación seria, siempre y cuando se utilice conscientemente como una primera aproximación que permite hacerse con los mecanismos narrativos del relato, para a partir de ahí abordar con mayor rigor el sentido del relato, desde una perspectiva más abiertamente temática. Algo similar apunta Genette en una cita de carácter programático en la que aborda el papel del estructuralismo en la crítica literaria (1966: 161): “La relación que une estructuralismo y hermenéutica podría ser no de separación mecánica y de exclusión, sino de complementariedad [...]. Desplegarían así significados complementarios y su diálogo sería más fecundo”.¹

No obstante, la narratología genettiana se ha mantenido en esa primera fase analítica, lo que le ha valido la crítica de Paul Ricoeur (1987: 144-157), quien reprocha a Genette un cierto reduccionismo, tomando como punto de partida el propio análisis de *En busca del tiempo perdido*, en donde, según él, se encuentran apuntados numerosos elementos que se resisten a ser encorseados en un molde estructuralista. Para Ricoeur el estudio formal de las técnicas narrativas nos lleva a “una inteligencia más aguda de la experiencia del tiempo perdido y recobrado” y es esa experiencia la que otorga a las técnicas narrativas su significación y su objetivo (1987: 156). Ricoeur reivindica esa experiencia –ficticia– de un “tiempo vivido” y se pregunta “si, para preservar la significación de la obra, no hay que subordinar la técnica narrativa al objetivo que lleva al texto más allá de sí mismo, hacia una experiencia, fingida, sin duda, pero no obstante irreductible” a ese “simple juego con el tiempo” del que habla Genette; una cuestión ésta –continúa Ricoeur– que “la narratología, por decreto y ascesis de método, excluye” (1987: 157).

Mi planteamiento asume también los postulados de Ricoeur, convencido de la necesidad de esa primera etapa explicativa que llega de la mano del análisis narratológico entendido en su sentido más estricto, etapa con la que se logra, según Ricoeur, “desentrañar la estructura, es decir, las relaciones internas de dependencia que constituyen lo estático del texto” (1986: 156). Pero ese análisis debe ir acompañado y envuelto por la interpretación, que nos ayuda a “tomar el camino de pensamiento abierto por el texto, meterse en camino hacia el horizonte del texto” (1986: 156). Esos caminos que se descubren a partir del análisis narratológico son especialmente fecundos cuando se trata de analizar relatos con una estructura narrativa compleja, sobre todo si dicha estructura busca reflejar una autocomprensión de la identidad de los personajes en clave narrativa. Un ejemplo paradigmático podría ser la película *Memento*, cuya estructura alambicada sustenta la historia de un protagonista sin memoria reciente, incapaz de dotarse de historia y por tanto de identidad. Como he analizado recientemente (Cuevas, 2005), se trata de un caso en el que se percibe con claridad cómo a través de un análisis narratológico se llega a una mejor comprensión, no sólo de la forma en que se despliega el relato, sino también del sentido más profundo de la historia.

A continuación, realizaré un somero repaso, dadas las limitaciones del formato de comunicación, al planteamiento metodológico de Genette, centrándome en los aspectos que resultan más controvertidos en su trasvase al ámbito fílmico. Seguiré la estructura planteada inicialmente por Genette, que parte de que todo relato puede ser considerado como la expansión de una forma verbal, por lo que propone su estudio siguiendo las categorías de tiempo, modo y voz, en una reformulación de la división realizada por Todorov en “Les catégories du récit littéraire” (1966).

TEMPORALIDAD NARRATIVA

Si el trabajo de Gérard Genette constituye un punto de referencia obligado de los estudios narratológicos, es en relación con el análisis de la temporalidad narrativa en donde la metodología genettiana ha alcanzado un mayor grado de consenso, como se puede observar en el ámbito literario en las obras de Mieke Bal (1987), Seymour Chatman (1990) o Slomith Rimmon-Kenan (1991). En el medio cinematográfico este enfoque ha recibido también una amplia aceptación, como se comprueba al revisar los trabajos ya citados de Gaudreault y Jost, así como los de David Bordwell (1996), André Gardies (1993), Brian Henderson (1983) o Santos Zunzunegui (1995).

Genette aborda el estudio de la temporalidad del relato –los acontecimientos tal y como se presentan al espectador– en referencia al tiempo “ideal” de la historia, un tiempo ordenado cronológicamente, que tiene que ser reconstruido por el receptor de acuerdo con los datos que nos aporta el relato. Para comparar ambas dimensiones Genette recurre a tres coordenadas –orden, velocidad² y frecuencia–, cuya aplicación a los relatos cinematográficos resulta muy útil.

El “orden” aborda el estudio de las anacronías, “formas de discordancia entre el orden de la historia y el del relato” (Genette, 1989: 91-92), que por lo general son vueltas al pasado³ o idas al futuro. Genette clasifica las vueltas al pasado o “analepsis” según tres criterios, aunque son los dos primeros los que resultan más útiles en el ámbito fílmico. El primero se basa en la relación con la amplitud, según lo cual puede haber analepsis externas (cuando su amplitud total se sitúa fuera del relato primario o relato marco), analepsis internas (cuando su amplitud total se sitúa dentro del relato marco) y mixtas (cuando se dé una combinación de ambos tipos). En el medio cinematográfico suelen predominar las analepsis externas, utilizadas para recuperar acontecimientos pasados que explican la situación presente. El segundo criterio está en función del contenido de esas analepsis, que serán heterodiegéticas si desarrollan una línea de la historia distinta de la del relato primario; y homodiegéticas si la línea de la historia que desarrollan coincide con la del relato marco. En este último caso, las analepsis pueden ser completivas o repetitivas. Las analepsis heterodiegéticas apenas existen en la práctica cinematográfica, aunque cabe la situación que plantea *Tomates verdes fritos*, construida sobre aparentes analepsis heterodiegéticas que al final del relato se descubren homodiegéticas.

En el caso de las idas al futuro, que Genette denomina “prolepsis”, se aplica la misma clasificación utilizada para las vueltas al pasado, teniendo en cuenta que tanto en la literatura como en el cine, la presencia de esta figura es mucho menos frecuente. Cabe hablar, en primer lugar, de prolepsis externas (situadas fuera del relato marco) en referencia a los epílogos que en ocasiones cierran un relato literario o cinematográfico, en donde se nos cuentan brevemente los acontecimientos que sucedieron tras la conclusión del relato, como ocurre en ocasiones en las películas basadas en hechos reales. Al margen de este uso es difícil pensar en la posibilidad de que el cine contenga prolepsis externas de carácter audiovisual en sentido estricto, pues resulta complicado distinguirlas de procesos mentales (sueños, alucinaciones, imaginaciones), en la medida en que no se encuadran en las coordenadas temporales delimitadas por el propio relato.

Las prolepsis internas (situadas dentro del relato marco) tienen una mayor cabida en el medio cinematográfico, sobre todo si tienen carácter repetitivo, casi siempre con un carácter de anuncio, como ocurre en algunas aperturas del relato previas a los títulos de crédito.

Bajo el epígrafe de “velocidad”, Genette estudia la relación entre la duración de la historia y la longitud del relato. Traducido al medio cinematográfico, la velocidad resultará de la relación entre

duración de la historia y duración del relato, pues en el relato cinematográfico sí que existe una duración temporal. Al igual que en la literatura, esa relación no se mantiene constante a lo largo del relato, por lo que nos encontramos con diferentes movimientos narrativos: sumario, pausa, elipsis y escena. En la "escena", el tiempo de la historia y el del relato coinciden, algo que en sentido estricto se produce siempre que nos encontramos dentro de los límites del plano cinematográfico, a no ser que se produzca una discordancia entre la velocidad de grabación y la de proyección. En la "elipsis" el tiempo de la historia es variable y el del relato es cero. En el "sumario" se produce una aceleración narrativa del relato, con una compresión de los acontecimientos de la historia, que adquiere en el cine habitualmente la forma de una secuencia de montaje. El cuarto movimiento, la "pausa", presenta mayores dificultades de translación al cine, debido a la peculiar dimensión temporal de este medio. Genette lo define en literatura como aquel en donde el tiempo de la historia es cero y el del relato n ; y lo refiere fundamentalmente a las pausas descriptivas, aquellos momentos en que el narrador se para a describir algo, a expensas de la progresión narrativa de los acontecimientos. El problema que plantea su aplicación al cine está muy bien definido por Brian Henderson (1983: 10): "La descripción plantea especiales problemas para el análisis fílmico porque todo plano tiene una función descriptiva [...]. Al mismo tiempo, ningún plano es enteramente descriptivo, por lo que no puede haber una pausa descriptiva auténtica, porque el tiempo fijo de visionado del filme le da también una dimensión dramática". Con todo, es verdad que también en el cine se encuentran momentos en los que predomina la función descriptiva, en especial en los comienzos de los filmes. En este sentido, el caso más cercano a la definición genettiana se daría en aquellos segmentos en los que un narrador nos describe imágenes en donde no parece ocurrir nada, en donde sólo se nos muestran personas o ambientes.

André Gaudreault (1995: 128-129), a partir de esta clasificación, introduce un quinto movimiento, la "dilatación", en el que el tiempo de la historia sería menor al del relato, al contrario de lo que ocurría en el sumario. Como ejemplo, cita la secuencia final de *La huelga* (1925), en donde se combina la masacre de los obreros con la degollación de unos bueyes, suceso éste completamente ajeno a la historia y uno de cuyos efectos es la dilatación del tiempo del relato. Se trata de un fenómeno similar al que Genette también introduce en *Nouveau discours du récit* al hablar de la "digresión reflexiva". Este tipo de comentario extradiegético había sido omitido de la clasificación inicial, pues en sentido estricto no constituye una modulación del relato, sino otro tipo de discurso, de naturaleza no narrativa.

Al estudiar la "frecuencia" se compara el número de apariciones de cada acontecimiento en la historia y en el relato. Así Genette destaca tres de las cuatro posibles combinaciones. La primera es el "relato singulativo": lo que ocurre una vez en la historia aparece una vez en el relato. Es el caso más frecuente tanto en la literatura como en el cine. El segundo caso es el "relato repetitivo": lo que ocurre una vez en la historia se cuenta n veces en el relato. Ya no es tan frecuente, aunque se produce en todas las vueltas al pasado de carácter repetitivo. En el tercer caso, el "relato iterativo", varios acontecimientos de la historia se sintetizan, en lo que tienen de análogo, en uno solo en el nivel del relato, señalando una recurrencia y una regularidad en la historia. Para mostrar esa regularidad, el lenguaje literario se apoya en el uso del pretérito imperfecto, acompañado habitualmente por indicadores temporales que muestren esa regularidad. El relato fílmico puede acercarse a una presentación temporal de carácter iterativo a través de una puesta en escena que subraye una regularidad, si bien tiene que recurrir al lenguaje verbal para conseguir ese efecto iterativo sin ambigüedades.⁴

MODO: FOCALIZACIÓN EN LOS RELATOS AUDIOVISUALES⁵

En la parte dedicada al estudio del “modo” Genette aborda dos asuntos: la distancia y la focalización. El primero le remite al debate acerca del carácter mimético o diegético –de acuerdo con la terminología platónica– de la narración. Este debate, si bien no es ajeno al cine, se encausa por unos derroteros muy específicos en el medio literario de limitada aplicabilidad analítica al trasladarse al medio fílmico. La focalización, sin embargo, se ha convertido en un asunto central de la narratología fílmica, como demuestran los estudios publicados sobre este asunto, entre los que destaca especialmente el trabajo de François Jost (1983, 1984, 1985, 1987 y 1995).

Genette (1989: 241ss) propone sustituir términos hasta entonces habituales como “punto de vista” o “perspectiva” por “focalización”, por considerarlo más preciso, pues ayuda a distinguir entre la clásica cuestión de “quién habla”, atribuible al narrador, y la pregunta acerca de “quién percibe” o “dónde está el foco de percepción” (1998: 45). El término focalización recoge mejor ese último concepto, que Genette siempre ha explicado como un foco, una restricción de campo, “una selección de la información con relación a lo que la tradición denominaba *omnisciencia*” (1998: 51).

Genette señala tres posibles tipos de focalización: ausencia de focalización (o focalización cero), focalización externa y focalización interna. En el primer caso el narrador sabe más –o mejor, cuenta más– de lo que saben los personajes. El segundo caso –focalización externa– se sitúa en el extremo opuesto: el narrador sabe menos y, por lo tanto, cuenta menos, que lo que saben los personajes. En el tercer caso, la focalización interna, el narrador sabe y cuenta tanto como el personaje, por lo que tenemos acceso al mundo interior de ese personaje y a lo que éste pueda llegar a conocer acerca de lo ocurre en torno suyo, pero nunca a los pensamientos de los demás personajes. El personaje se convierte entonces en ese “foco situado”, ese canal que sólo permite el paso de la información autorizada por cada situación. Dentro de este último tipo, Genette todavía distingue tres posibilidades: focalización interna fija, cuando se focaliza todo el relato a través del mismo protagonista; variable, cuando se focaliza a través de varios; y múltiple, cuando se focaliza un mismo suceso a través de distintos personajes.

La traslación al medio audiovisual propuesta por Jost busca hacer frente a la doble dimensión –visual y sonora– de este medio. Este autor hace notar, en primer lugar la relativa confusión que provoca el término genettiano de focalización, pues incluye en un mismo concepto a los aspectos perceptivos y cognitivos –a través de quien percibimos, a través de quien conocemos–, sin distinguirlos suficientemente. Esta indefinición destaca más en el medio audiovisual, en donde contamos con una cámara que mira y con un micrófono que escucha lo que ocurre. Jost propone solucionar esa posible confusión a través de una inevitable multiplicación de la tipología genettiana, que proporciona una respuesta más ajustada a las nuevas posibilidades que surgen en las ficciones audiovisuales. De este modo, propone distinguir para los relatos fílmicos tres ámbitos, con términos propios para cada uno: “ocularización” (“relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve” [1995: 140]); “auricularización” (relación entre lo que el micrófono graba y lo que el personaje escucha, cabría decir en definición paralela a la anterior) y “focalización” (el concepto genettiano, ahora referido exclusivamente al grado de conocimiento de narrador y personaje). Para los dos primeros ámbitos, Jost establece, por su parte, una triple división, bastante clara en el caso de los aspectos visuales y más problemática en lo referente a los elementos sonoros: ocularización/auricularización interna primaria, interna secundaria y cero. Para el tercero, Jost distingue entre focalización interna, externa y espectador-

rial. Este último término pretende perfilar mejor lo que sería la focalización cero en literatura, aunque la argumentación de Jost no acaba de justificar la necesidad de este nuevo vocablo.

Esta tipología, que facilita una clasificación rigurosa de los diferentes tipos de focalización fílmica, resulta sin embargo excesivamente prolija cuando se pretende aplicar al análisis de los largometrajes de ficción. Por ello, parece más razonable recurrir a ella sólo en ocasiones muy singulares, trabajando en el resto de los casos con el concepto genettiano de "focalización", en su sentido más amplio, que abarque tanto los aspectos perceptivos como cognitivos.

Además, una de las categorías –la focalización externa– resulta bastante problemática en su translación al cine. Como Robert Burgoyne (1999: 113) mantiene, no es fácil imaginar una secuencia cinematográfica en la que no se tenga al menos cierto acceso al mundo interior de los personajes. En la medida en que los recursos interpretativos con los que cuenta un actor (relacionados con la expresividad corporal y con la voz, principalmente) aportan continuamente pistas acerca de sus sentimientos, afectos y emociones, estas pistas remiten muy de cerca a lo que estamos considerando como focalización interna. De ahí que a efectos prácticos, parezca preferible reducir la tipología a los casos de focalización interna y cero.

La focalización interna recoge el modo más habitual de presentar la información en los relatos cinematográficos, articulados en su forma convencional en torno a los diversos personajes protagonistas que sirven como canal de la información para el espectador. Esta categoría no presenta aparentemente especiales problemas en su aplicación al cine: podrá ser fija, variable o múltiple, según se trate de un relato en el que narrador utilice a un sólo personaje o a varios para transmitirnos la información narrativa. El caso de la focalización interna múltiple resulta incluso ilustrado por el propio Genette con un ejemplo cinematográfico, ya en *Figuras III* (1989: 245): la película japonesa *Rashomon*, en donde se cuenta un mismo hecho a través de distintos personajes.

Esa focalización interna dominante suele estar puntuada por momentos de focalización cero o ausencia de focalización, en los que la información no llega al espectador a través de ningún personaje. Esta situación suele darse en ocasiones en los inicios de relatos o por ejemplo en las ya mencionadas secuencias de montaje, en las que el relato se desentiende de los protagonistas de la historia, para proporcionar una información condensada al espectador. Como categoría narrativa, la focalización cero también puede explicar de modo genérico los mecanismos de construcción del cine de suspense, que suelen basarse en el conocimiento anticipado por parte del espectador de circunstancias claves para la resolución del conflicto que los propios personajes desconocen.

EL NARRADOR EN EL CINE⁶

La figura del narrador, ya de por sí compleja en el ámbito literario, presenta aún mayores dificultades cuando se plantea aplicada a los relatos cinematográficos. En literatura se puede discutir el modo de relacionar la figura del narrador con otras instancias –el autor real y el autor implícito, habitualmente–, pero nadie suele discutir la presencia y utilidad analítica de esta figura. A esto contribuye también la simplificación derivada del hecho de que en el ámbito literario se cuente con un único registro –el texto escrito– para determinar la presencia del narrador y su función en el relato. En cine, sin embargo, los registros expresivos se agrupan en torno a cinco áreas –pala-

bras, ruidos, música, texto escrito, imágenes—, por lo que nos encontramos con un medio mucho más complejo en lo que se refiere a sus canales de expresión y a su interrelación. A pesar de que este debate ha llevado a autores como David Bordwell (1995) y Edward Branigan (1984 y 1992) a considerar los relatos cinematográficos como narraciones en las que no comparece de modo habitual la figura de un narrador como instancia productora del discurso, la mayoría de los estudiosos defienden la necesidad de dicho narrador como instancia responsable del relato.

En esta línea se sitúa Tom Gunning (1991: 10-25), quien defiende la existencia de una instancia narrativa como canalizadora y jerarquizadora de todo el material que el cine “muestra”. Esa instancia sería responsable de la transformación de ese material de carácter mimético-fotográfico en un discurso narrativo, mediante un proceso de “narrativización”, que Gunning señala como característico del medio fílmico. Con un enfoque cercano, André Gaudreault (1984 y 1988) plantea una comprensión de los relatos audiovisuales como resultado de dos capas superpuestas de narratividad, que denomina *mostración* y *narración*. La primera haría referencia directa a lo fotografiado, a la constitución de cada plano, y la segunda recogería la articulación de dichos planos, es decir, el proceso de montaje. Estas dos etapas, que Gaudreault llega a atribuir a diferentes instancias —mostrador y narrador— estarían regidas por una instancia global, que denomina “meganarrador” (1988: 147-160), responsable de los diferentes registros expresivos presentes en un relato cinematográfico, no equiparable, por tanto, con ningún registro específico, como podría pensarse al considerar el papel de las voces en *off*, que tanto parecen recordar al narrador literario.

No obstante, el recurso de las voces en *off* (*voiceover* en inglés), al que denominaremos aquí “narración delegada”, plantea combinaciones narrativas inexistentes en el texto literario —con las consiguientes cuestiones asociadas a la fiabilidad y a la ironía resultantes de esa subnarración—, que requieren un análisis más detallado. No ha recibido esta figura narrativa una excesiva atención, al menos si la comparamos con el debate planteado en torno a la cuestión del meganarrador. Además de lo escrito por Gaudreault, cabe mencionar a autores como Robert Burgoyne (1990 y 1999), David A. Black (1986), Volker Frenz (2005) y especialmente Sarah Kozloff (1988), quien realiza la exposición más exhaustiva sobre el tema, desde la perspectiva de un estudio de la voz en *off* en el cine americano. El término propuesto por Gaudreault para la denominación de esta figura narrativa —narradores delegados— recoge con claridad el rasgo más característico de esta figura narrativa: el ejercicio de una función delegada por el meganarrador. El aparente control del relato por parte de este narrador delegado no responde a los parámetros del caso literario, en el que un narrador principal puede ceder su función a otro personaje, que se apropia del único registro expresivo, el texto escrito, para su narración delegada, suplantando por completo al primero. En cine no se da esa suplantación, aún cuando la voz —en *off* o no— del narrador delegado introduzca explícitamente escenas que muestran audiovisualmente sus memorias o experiencias (lo que Jost [1995: 54] denomina “audiovisualización” o “transemiotización”). Su autoridad narrativa siempre estará en función de la actividad rectora del meganarrador, que puede refrendar esa narración, cuestionarla o ampliarla más allá de las posibilidades cognitivas del narrador delegado.

A pesar de las diferencias, para clasificar los narradores delegados fílmicos resulta útil la tipología que propone Genette para los narradores literarios, articulada según los criterios de relación con la historia y niveles narrativos. Combinando ambos criterios se obtienen cuatro tipos: extra-heterodiegético, extra-homodiegético, intra-heterodiegético e intra-homodiegético. De los cuatro

tipos, el tercero resulta difícil de ubicar en los relatos convencionales, pues se trataría de un personaje que se constituye en narrador de una historia en la que no participa. Para los otros tres tipos sugiero una denominación que resulte más asequible para el lector no iniciado, sin traicionar el sentido de los términos manejado por Genette. Así tendríamos en primer lugar a los “narradores no personaje” (equiparable a extra-heterodiegético), aquellos que no forman parte de la historia y la narran parcialmente pero desde “fuera” del relato, dirigiéndose al espectador. Sería la figura más cercana al narrador omnisciente de la literatura. Luego estarían los “narradores personaje” (homodiegéticos, en terminología genettiana; o sea, que forman parte de la historia), con dos variantes: “extradiegético”, que se oye en *off* y se dirige por tanto al espectador; e “intradiegético”, que desde “dentro” de la historia le cuenta a otro personaje una historia, en la que él habitualmente participa como protagonista o testigo.

Más allá de esta tipología propuesta, es preciso señalar que la principal novedad que presentan los narradores delegados fílmicos es el hecho de que se encuentran en un medio que cuenta con dos canales principales para su actividad narradora –el sonoro y el visual–, de cuya combinación se puede obtener una variada gama de posibilidades narrativas. En el caso de los narradores no personaje, suelen presentar una función básica de suministro de información complementaria, lo que no excluye buscadas variaciones tonales que pueden connotar el relato. En cualquier caso, su información resulta habitualmente fiable, pues se asume como un registro más del meganarrador, reforzado además por los rasgos de omnisciencia con que se suele presentar.

Si se trata de un narrador personaje extradiegético, su presencia suele connotar de un modo mucho más claro al relato, pues el registro verbal se tiende a utilizar en este caso para introducirnos en el mundo interior de ese personaje, aportando información difícilmente vehiculable a través de las imágenes y reforzando la focalización del relato a través de ese personaje. El recurso a la ironía en este tipo de narradores resulta frecuente, bien a través del propio discurso del narrador personaje, que aporta la auténtica lectura, de carácter irónico, a unas imágenes carentes de ese tipo de connotación, como ocurre en *El crepúsculo de los dioses*; o bien de modo inverso, con las imágenes comentando irónicamente una narración en *off* aparentemente ingenua, que resulta desmentida por la banda visual.

En el caso de los narradores personaje intradiegéticos, sus relatos segundos rara vez se reducen a una narración oral en presente, en formato conversacional o monologado. La convención habitual es que esos relatos comiencen con el personaje narrando el comienzo de la historia, para pasar a continuación a una puesta en escena de carácter fílmico –la “audiovisualización” de la que hablaba Jost–, situada ya en el nivel metadiegético, en donde la presencia de la narración en *off* de ese personaje suele ser bastante esporádica. De hecho, una vez trasvasado el relato a ese nivel metadiegético, el relato segundo suele desmarcarse del narrador delegado que lo originó, incurriendo en numerosas paralepsis. En cualquier caso, estos narradores intradiegéticos no cuentan de principio con la fiabilidad que se concede a los narradores extradiegéticos. Las imágenes y palabras que se presentan en función de su relato, deben, por tanto, resultar autenticadas por una instancia narrativa superior. En ocasiones estos narradores personaje intradiegéticos nos pueden engañar, como ocurre cuando contemplamos unas imágenes/sonidos en función de su narración (intradiegética) que *a posteriori* se demuestran falsas (resultan desmentidas por el conjunto del relato, que controla el meganarrador).⁷ Este es el caso de películas clásicas por el uso de este recurso, como *Pánico en la escena* o la más reciente *Sospechosos habi-*

tuales.⁸ Una variación sobre este recurso se encuentra cuando la narración intradiegética de un personaje resulta desmentida (por el meganarrador) mientras se está produciendo, al contraponer esa narración verbal con imágenes y sonidos que lo desmienten. Las imágenes/sonidos diegéticos vuelven a recuperar su carácter “verdadero”, al independizarse del narrador-personaje y rectificar su narración, habitualmente con intención irónica, como ocurre en *Forrest Gump*.

Este repaso panorámico de la metodología de análisis narratológico de Gerard Genette en su trasvase al estudio de los relatos cinematográficos permite vislumbrar la coherencia y sistematicidad del método genettiano, al tiempo que deja entrever las fortalezas y debilidades de su aplicación al ámbito audiovisual. El balance, en su conjunto, resulta muy estimulante, en cuanto que nos facilita la comprensión de los mecanismos narrativos de relatos complejos, como vía de acceso a una mejor comprensión del sentido de sus historias.

Bibliografía

- BAL, Mieke (1987): *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, 2ª ed., Cátedra, Madrid, 1ª ed. francesa: 1977.
- BLACK, David Alan (1986): “Genette and Film: Narrative Level in the Fiction Cinema”, *Wide Angle*, vol. 8, nº 3-4, pp. 19-26.
- BORDWELL, David (1995): *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Madrid. 1ª ed. inglesa: 1985.
- BRANIGAN, Edward (1984): *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Mouton Publishers, Berlín y Nueva York.
- (1992): *Narrative Comprehension and Film*, Routledge, Londres, Nueva York.
- BURGOYNE, Robert (1990): “The Cinematic Narrator: The Logic and Pragmatics of Impersonal Narration”, *Journal of Film and Video*, vol. 42, nº 1, pp. 3-16.
- CHATMAN, Seymour (1990), *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus Humanidades, Madrid, 1ª ed. inglesa: 1978.
- CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén (1999): “El narrador en el cine. Análisis de *Sospechosos habituales*”, en T. Imizcoz et al., *Quién cuenta la historia*, Pamplona: Eunat, pp. 53-92.
- (2001): “Focalización en los relatos audiovisuales”, *Tripodos*, nº 11, 2001, pp. 123-136.
- (2005): “Christopher Nolan visto desde Gerard Genette: análisis narratológico de *Memento*”, *ZER*, vol. 10, nº 8, mayo 2005, pp. 183-198.
- DUFRENNE, Mikel (1967): “Estructura y sentido. La crítica literaria”, en José Sazbón (ed.), *Estructuralismo y literatura*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1970. Traducido de *Revue d'Esthétique*, vol. 20, nº 2-3.
- FERENZ, Volker (2005): “Fight Clubs, American Psychos and Mementos: The Scope of Unreliable Narration in Film”, *New Review of Film and Television Studies*, vol. 3, nº 2, noviembre 2005, pp. 133-139.
- GARDIÉS, André (1993): *Le récit filmique*, Hachette, París.
- GAUDREAU, André (1984): “Narration et monstration au cinéma”, *Hors Cadre*, nº 2, pp. 87-98.
- (1988): *Du Littéraire au Filmique: Système du Récit*, Meridiens-Klincksieck, París.
- GAUDREAU, André y François Jost (1995): *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Paidós, Madrid (1ª ed. francesa: *Le récit cinématographique*, Nathan, París, 1990).
- GENETTE, Gérard (1966): *Figuras I*, Editions du Seuil, París.

— (1989): "Discurso del relato", *Figuras III*, Lumen, Barcelona, pp. 75-327. 1ª ed. francesa: 1972.

— (1998): *Nuevo discurso del relato*, Cátedra, Madrid. 1ª ed. francesa: 1983.

GUNNING, Tom (1991): *D.W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*, University of Illinois Press, Urbana y Chicago.

HENDERSON, Brian (1983): "Tense, Mood, and Voice in Film (Notes after Genette)", *Film Quarterly*, vol. XXVI, verano 1983, pp. 4-17.

JOST, François (1983): "Narration(s): en deçà et au-delà", *Communications*, nº 38, pp. 192-212.

— (1984): "Le regard romanesque. Ocularisation et focalisation", *Hors Cadre*, nº 2, pp. 67-86.

— (1985): "L'oreille interne. Propositions pour une analyse du point de vue sonore", *Iris*, vol. 3, nº 1.

— (1989): *L'Oeil-caméra. Entre film et roman*, 2ª ed. revisada y aumentada, Presses Universitaires de Lyon (1ª ed.: 1987).

KINDER, Marsha (1989-90): "The Subversive Potential of the Pseudo-Iterative", *Film Quarterly*, vol. 43, nº 2, invierno 1989-90, pp. 2-16.

KOZLOFF, Sarah (1988): *Invisible Storytellers: VoiceOver Narration in American Fiction Film*, University of California Press, Berkeley y Los Angeles.

RIKOEUR, Paul (1986): *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*, Editions du Seuil, París.

— (1987): *Tiempo y narración*, vol. II, Ediciones Cristiandad, Madrid. 1ª ed. francesa: 1984.

RIMMON-KENAN, Slomith (1991): *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Routledge, Londres y Nueva York. 1ª ed.: 1983.

STAM, Robert, Robert BURGOYNE y Sandy FLITTERMAN-LEWIS (1999): *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Paidós, Barcelona. 1ª ed. inglesa: 1992.

TODOROV, Tzvetan (1966): "Les catégories du récit littéraire", *Communications*, 8, pp. 125-151.

TURIM, Maureen (1989): *Flashbacks in Film: Memory and History*, Routledge, Nueva York.

ZUNZUNEGUI, Santos (1995): *Pensar la imagen*, 3ª ed., Catedra/Universidad del País Vasco.

Notas

¹ Por las mismas fechas, Mikel Dufrenne realizaba un comentario similar, atento al posible reduccionismo de los estudios estructuralistas, a los que les otorgaba validez como una primera etapa del análisis: "No ponemos en duda que el estructuralismo pueda ofrecer un primer acceso al sentido, y desde ese punto de vista es irremplazable cuando el sentido se sustrae a un examen inmediato" ("Estructura y sentido. La crítica literaria", en Sazbón, 1970: 213.). Dufrenne reivindica la complementariedad del formalismo estructural con una fenomenología del sentido, que recogería "los problemas del sentido y de la subjetividad" que el estructuralismo dejaba fuera (215).

² En *Nouveau discours du récit* Genette sustituye el término "duración", que había empleado en *Figuras III*, por el de "velocidad", que parece adaptarse mejor también al caso cinematográfico.

³ Para un estudio más detallado de este fenómeno, con un enfoque complementario al esbozado aquí, véase Maureen Turim, *Flashbacks in Film: Memory and History* (1989). Turim reconoce la validez de la metodología genettiana, aunque prefiere no adoptar la terminología del estudioso francés (cfr. pp. 8-10).

⁴ Sobre el *relato iterativo* en el cine, cfr. también Brian Henderson (1983: 11-12) y Marsha Kinder (1989-90: 2-16). Henderson realiza una interesante exposición sobre la posibilidad de fragmentos de naturale-

za iterativa en el cine, tomando como ejemplo la apertura de *How Green Was My Valley* (*Qué verde era mi valle*, 1941). En esa apertura se nos describe un día típico en la población minera en la que transcurre la acción, con la ayuda de una voz en off (del protagonista ya adulto) que permite inferir la tipicidad de ese día, por encima del carácter aparentemente singulativo de las imágenes (los mineros saliendo de la mina, cobrando, etc.). Kinder, por su parte, amplía en exceso el concepto de iteración en el cine, asociándolo a nociones de tipicidad propias de las convenciones que definen los géneros cinematográficos.

- ⁵ He estudiado las cuestiones referidas a la focalización en los relatos audiovisuales en un artículo publicado en *Tripodos* en 2001. Aquí se incluye un resumen matizado de lo dicho en ese artículo.
- ⁶ La cuestión del narrador en el cine la he estudiado con anterioridad en el capítulo de un libro colectivo sobre el narrador publicado en 1999. Aquí sintetizo parte de aquellas aportaciones y propongo una tipología cercana, con una terminología más simplificada.
- ⁷ Volker Ferenz (2005: 133-139) ha publicado recientemente un artículo muy clarividente sobre este caso, que él denomina "unreliable pseudodiegetic narrator", en el que lo distingue de casos cercanos a veces incorrectamente calificados con términos similares.
- ⁸ Para un análisis narratológico más detallado de *Sospechosos habituales*, véase mi trabajo publicado en 1999.

Estructura rítmica del relato audiovisual: desde el guión al montaje

Aurelio del Portillo García
Universidad Rey Juan Carlos de Madrid

A

nalizamos el discurso audiovisual, y más concretamente el de los textos cinematográficos, desde el punto de vista de la articulación interna y externa de elementos morfológicos y de significado a nivel intelectual y emocional que puedan incidir en una posible arquitectura rítmica del texto basada en duraciones, densidades, proporciones temporales y reiteraciones. Desde la concepción de las ideas con las que se construye el guión, hasta la sucesión de decisiones de realización en la producción y postproducción de la película, se desarrolla el diseño de un equilibrio más o menos intencionado entre los muy diversos signos con los que se expresa el discurso en diferentes niveles cognitivos. Podemos someter a medida cronométrica los movimientos y transformaciones de imagen y sonido para analizar las relaciones de carácter aritmético que se producen entre ellas. Pero con ello sólo abarcamos una pequeña parte del tejido cinematográfico. Muchos otros fenómenos de significado se producen en el interior de la narración, provocando estímulos sensoriales que a su vez desencadenan ideas y emociones en el espectador a partir de las intenciones expresivas del autor o autores del texto. Podemos así observar la reiteración de símbolos, personajes, expresiones verbales, formas visuales, formas sonoras, etcétera, y crear con ellas un esquema del texto en el que se hagan más visibles esas estructuras rítmicas. Pero para hacerlo debemos establecer previamente las bases teóricas en las que ese trabajo de análisis formal puede apoyarse.

MECÁNICA DEL DISCURSO AUDIOVISUAL

Tomemos como punto de apoyo inicial una de las acepciones que la Real Academia Española otorga a la palabra '*mecánica*': "Aparato o resorte interior que da movimiento a un ingenio o artefacto". Nuestro ingenio o artefacto es el discurso audiovisual que cobra vida, movimiento y significado con la articulación de los elementos o piezas con los que está construido. Debemos aclarar entonces que no podremos aplicar en este caso otro de los significados atribuidos también por la RAE a lo '*mecánico*': "Dicho de un oficio o de una obra: Que exige más habilidad manual que intelectual". Bien es cierto que el oficio del montador audiovisual requiere ciertas destrezas ante la máquina, sean las ya considerables como antiguas moviolas, las consolas de edición de vídeo o los actuales sistemas de software. Pero esta mecánica se construye con integraciones formales extraordinariamente complejas que surgen precisamente de los 'mecanismos' de nuestra mente, de nuestra percepción y del conjunto de conceptos y emociones que a partir de ella se desarrollan. Ya lo afirmó con claridad el maestro Eisenstein: "Para elegir el material de montaje que ha de fusionarse en tal o cual imagen particular, debemos estudiarlos a nosotros mismos" (Eisenstein, 1942: 54).

Veamos pues cuáles y cómo son las piezas con las que organizamos los resortes de este ingenio. Es evidente que no puede haber una actuación independiente de los diferentes elementos narrativos y morfológicos sino una integración real y eficaz como corresponde a estímulos que se producen simultáneamente o, al menos, en la percepción de conjunto de un mismo discurso textual. Esto supone una mutua dependencia, influencia y determinación, tanto si actúan como elementos activos, pasivos o interactivos: Los elementos activos son aquellos que marcan una referencia o influencia sobre los que consideramos pasivos. Los interactivos se condicionan o influyen recíprocamente. Podemos aplicar esta clasificación tanto a niveles de significado, connotación y activación de resortes conceptuales o emocionales como en la propia estructura métrica y rítmica del discurso. Como ejemplo podemos observar cómo la aparición en la banda sonora de un tema o frase relacionado por reiteración como '*leit-motiv*' con un personaje o idea condiciona la lectura de la escena en su conjunto. Esa frase musical es en este caso un elemento activo y podrán ser valorados como pasivos los demás elementos narrativos que han sido modificados por aquél. En aspectos rítmicos más formales observemos cómo un movimiento repetitivo que se alterna en paralelo con otras acciones, por ejemplo unos pasos en plano corto, sirven como pulso audiovisual que marca la lectura de otros movimientos que resultarán más rápidos o más lentos, más o menos ordenados, pero, en todo caso, condicionados por la implacable regularidad de aquéllos. Los pasos son activos y los movimientos que se someten a su pulso de metrónomo audiovisual son pasivos. Cuando la influencia es equilibrada, alternada o recíproca, lo que ocurre en la mayoría de las situaciones, podemos considerarlos como un complejo fenómeno de interacción de los elementos formales del discurso.

Sobre esta base apoyamos el concepto de montaje como la articulación en sus dimensiones secuencial y simultánea, es decir, melódica y armónica, de todos los elementos visuales y sonoros que constituyen la estructura de un texto audiovisual. Muchos de ellos ya han sido previamente organizados y superpuestos en el rodaje, pero aún así necesitan retoques de orden y precisión para cobrar su verdadera potencia expresiva. Esta maquinaria, como podremos fácilmente constatar, tiene una interesante y reveladora analogía con los mecanismos y recursos expresivos de la música. De ahí que consideremos el ritmo como el marco o escenario en el que explicar, desplegar, el denso universo interior del montaje audiovisual.

MÉTRICA Y RÍTMICA

Estos conceptos no sólo no son sinónimos sino que además constituyen dos visiones muy diferentes y de distinto rango en la ordenación de elementos espaciales y temporales. De hecho "la métrica forma parte de la rítmica" (Gili Gaya, 1993: 25). El ritmo es mucho más complejo e incluye movimientos que no pueden someterse a la disciplina de los números, propios de la actividad "tipo hemisferio izquierdo" del cerebro humano (Rojo Sierra, 1984). Podemos poner como ejemplo el oleaje del mar, de indudable ritmo e imposible medida. Decía Émile Jacques-Dalcroze que "la naturaleza, eternamente en movimiento, vibra a la vez con medida y sin medida" y que "el compás compete a la reflexión y el ritmo a la intuición" (Jacques-Dalcroze, 1915: 75 y 1919: 164 en Bachmann, 1984). Además el valor de lo que pueda ser de alguna manera apresado en medidas concretas es puramente cultural y parece enfatizarse con mayor importancia en occidente que en oriente. No en vano los pitagóricos quisieron ver en los números una representación de todo lo creado, del cosmos y de su representación en las artes. Les atribuyeron un carácter sagrado, pero no pudieron apresar en ellos nada más que algún tipo de manifestaciones, evidentemente mágicas y fascinantes, pero no generalizables: la música de las esferas, algunas formas de la naturaleza, las proporciones del cuerpo humano, etcétera. Seguramente habrá pautas que podrían usarse para convertir en regularidad matemática cualquier fenómeno natural y, con mayor facilidad, cualquier representación realizada por el ser humano. Pero sería limitar las riquísimas posibilidades que permite y abarca el concepto 'ritmo'. Sería un error, al igual que lo es confundir ritmo con velocidad. El ritmo puede considerarse como una relación entre las características y comportamientos de los elementos o fragmentos de un conjunto sometida a ciertas proporciones y reiteraciones que crean en su totalidad un aspecto unitario, armonioso, un discurso fluido. Se da en el espacio y en el tiempo, pero alcanza más allá de las dimensiones métricas. Poco podrán hacer pues las líneas de tiempo ('time-line') y los parámetros numéricos de los actuales software de edición y montaje audiovisual para sustituir la percepción e intuición creativa de las personas que los usan. Las proporciones rítmicas de un texto se sienten e intuyen más que se piensan, pero queremos basar en su posible estructura una reflexión y valoración funcional, estética y narrativa de ese oficio.

LA EXPERIENCIA DEL TIEMPO

Para explicar la multiplicidad de elementos y valores implicados en el montaje audiovisual en el marco del ritmo, tal y como nos hemos propuesto, nos tenemos que referir necesariamente a orden, duración, reiteración y proporciones. Relaciones, en suma, entre diferentes factores, presencias, ausencias, vacíos y silencios, acciones, movimientos y transformaciones. También entre densidades e intensidades que cobran valor en referencias cercanas que permiten a quien percibe establecer comparaciones, un más o un menos en un antes o un después en el que localizar sensaciones acentuadas, intensificadas, como ocurre con las partes fuertes del compás en música o con los acentos en el lenguaje sobre los que se apoyan los textos poéticos.

Hay un procesamiento centralizado de operaciones cerebrales que parten de estímulos producidos en distintos órganos sensoriales, entre ellas las relativas a la experiencia del tiempo, de la duración, y también a los agrupamientos, de importancia fundamental para que pueda darse la experiencia rítmica a partir de esa experiencia del tiempo que tiene su origen en el propio proceso del pensamiento humano (Ksrihnamurti y Böhm, 1980; Rojo Sierra, 1984; Pöppel, 1988;

Martín, 1997). Esta organización mental de los estímulos, de las formas y de sus connotaciones y significados es la arquitectura real del marco espacio-temporal en el que se explica la realidad aparente y por lo tanto el escenario recreado de toda representación. Los elementos morfológicos del lenguaje audiovisual tienen su origen y finalidad en esta estructura de mecanismos que configura la capacidad humana de interpretar lo que ve y oye, lo que percibe, atribuirle un significado y reaccionar a ello.

MATERIALES DE CONSTRUCCIÓN

Vamos a considerar los objetos visuales y sonoros que constituyen la formación de estructuras métricas y rítmicas en los distintos niveles y significados del tejido narrativo sin descuidar sus diferentes aspectos indicativos, temáticos, simbólicos, ideológicos y emocionales. Todos ellos pueden crear un fluido de 'tiempo narrativo' o de 'tiempo congelado', como se expresa en términos de composición musical refiriéndose a las tensiones que exigen resolución, que avanzan hacia un punto de fuga temporal, o a las estructuras modales o atonales en las que el tiempo parece haberse detenido. Éstos son los materiales de obra para la construcción o montaje de un texto audiovisual sobre los que apoyamos nuestra metodología de análisis:

Ritmo del espacio visual: Aclaremos de entrada que estamos valorando como objetos materiales categorías imaginarias, pero ésta es precisamente la característica fundamental de esa sustancia de fronteras poco definidas entre lo real y lo irreal con la que construimos las representaciones audiovisuales, como se ha dicho en múltiples ocasiones: "El espacio no tiene ninguna realidad absoluta; es una convención demarcatoria, que depende de las condiciones perceptivas de la imagen y del sonido, a la vez que de las condiciones conceptuales del espectador. Lo que importa es saber que todas las estructuras del espacio son imaginarias" (García Jiménez, 1996: 369). Hecha esta salvedad hemos de atender a cuatro proporciones diferentes, pero íntimamente relacionadas: La ordenación del espacio visual como proporciones entre los distintos componentes u objetos con relación a la totalidad del encuadre; la ordenación de los objetos de composición del encuadre en relación con cada uno de los demás objetos; la ordenación del movimiento o transformación de aspectos visuales con respecto a los tamaños proporcionales entre los objetos en movimiento y el espacio global del encuadre; la ordenación del movimiento de distintos objetos visuales en su interrelación.

Es evidente que no tiene la misma fuerza el giro de una mano al abrir una puerta en plano general que en plano detalle. Tampoco se percibirá de la misma manera un movimiento aislado, solitario en el encuadre, que una simultaneidad de movimientos. No creará la misma sensación de velocidad o intensidad un giro de la cabeza en primer plano que en planos abiertos. No se tarda lo mismo en leer en su totalidad un plano 'corto' que un plano 'largo', y obsérvese la curiosa polisemia espacial y temporal que tienen estos términos que señalamos, tan habituales en el argot profesional. Tanto por su valor en duración como en intensidad los elementos cobrarán un significado diferente según el tratamiento espacial que se le ha otorgado al situar la cámara y elegir el encuadre. Pero también estarán condicionados por la relación de valores entre los distintos planos articulados en el montaje. En condiciones normales parece que un primerísimo plano requiere menor duración en pantalla que un plano tres cuartos, pero de la modificación intencionada de esta normalidad, al acortar o alargar esas duraciones, surge un nuevo elemento expresivo que permite incidir sobre la tensión de la lectura, sobre la atención del espectador. También en música

ca existe el 'rubato', que 'roba' tiempo al pulso natural del compás, y otras alteraciones que aceleran o retardan el movimiento de los sonidos con respecto a la regularidad del discurso musical. Ese pulso o compás en los textos audiovisuales resulta muy problemático porque no puede someterse a ningún metrónomo, pero apuntamos aquí la relación íntima que guardan las duraciones y las intensidades sobre las que se construye la estructura rítmica del texto con las dimensiones y proporciones espaciales de los encuadres y de los elementos visuales que en su interior se ordenan. Hemos de valorar la incidencia del espacio visual en la creación de atmósferas o ámbitos estéticos y emotivos siempre dentro de las características propias del lenguaje cinematográfico, que no son las mismas, ni siquiera de la misma sustancia, que las que conciernen a la percepción visual de nuestra vida cotidiana. La narración audiovisual hace una interpretación del espacio, no una mera descripción. Al situar en él objetos o elementos narrativos les da un significado nuevo, un valor retórico. Como afirma el profesor García Jiménez "el espacio circundante interviene en la narrativa audiovisual a modo de comentario visual" (García Jiménez, 1996: 350), creando de esta manera un ámbito en el que las evoluciones de la acción y las transformaciones interiores de los personajes, que también hemos de valorar como 'movimiento', se relacionan con esa conjunción de datos visuales que por analogía en la representación solemos llamar espacio.

Otra característica peculiar del espacio visual en la cinematografía es que se puede construir, y de hecho se construye, con fragmentos de puntos de vista y movimientos de cámara que, al ser estructurados por el montaje, permiten la apariencia de una unidad espacial, y también temporal, que no procede de lo que llamamos 'realidad' sino del propio discurso cinematográfico. En palabras de Rudolph Arnheim, "el espacio no lo vemos, lo pensamos", afirmación relacionada con el concepto gestaltista de integración de fragmentos y elementos perceptivos en formas (Arnheim, 1954). Esto es mucho más concreto en el caso del valor que cobran en un texto audiovisual los elementos espaciales dentro y fuera de cuadro con los que el lector-espectador construye una habitación, una persecución, un barrio o un encuentro sumando imágenes parciales procedentes de diferentes puntos de vista o emplazamientos de la cámara.

El hecho y concepto de 'fluir' está en el origen mismo del ritmo, incluso en su etimología (García Calvo, 1975). La fluidez de esa construcción artificial de un espacio, como estamos observando, depende de la facilidad o naturalidad con la que se relacionen los fragmentos. Hay un proceso de aprendizaje en todo esto, una evolución de la mente a partir de la percepción e integración de estímulos en relación con un lenguaje como ocurre con todas las representaciones. Sobre estos códigos aprendidos se generan progresivamente estructuras y expresiones más complejas. Es aquí donde el lenguaje de los encuadres, de sus composiciones interiores y de su articulación exterior en el montaje cobra ricas y múltiples posibilidades. La proporción es uno de los valores que integra este proceso, y donde hay proporciones podemos hablar de ritmo, tanto entre elementos estáticos como en sus procesos de cambio que, de forma genérica, llamamos movimiento. Podemos integrar en todo ello valores propios del espacio y del tiempo que se nos presentan repetidamente como inseparables. De nuevo en palabras de Jesús García Jiménez (1996: 369), "el cine ha hecho de la duración una dimensión del espacio". Así los cortes de plano, claros golpes o percusiones audiovisuales, están sometidos a esa relación de duraciones e intensidades que procede tanto de su construcción interior como de su integración en el conjunto. Y no sólo a nivel formal como representación de un espacio y de un tiempo. También los signos, los símbolos, las ideas y las emociones cobran así presencia activa añadiendo a la escritura y lectura del texto la profundidad y multiplicidad que conforma sus complejas dimensiones afectivas, intelectuales y culturales.

Ritmo de las palabras: Un análisis de todas las estructuras rítmicas que componen un texto cinematográfico debe considerar también las unidades con las que construimos y damos forma a la expresión hablada: duración de sílabas, acentuación, intervalos de silencio, entonación, etcétera, de la misma manera que se podría hacer sobre un poema recitado. De hecho podemos afirmar que el ritmo en el lenguaje es inevitable, que forma parte de su propia naturaleza: “Me pongo a discurrir del ritmo en el lenguaje, y así como no puedo discurrir de ritmo o de otra cosa sin algún lenguaje, así no puedo hablar ni decir nada sin algún ritmo” (García Calvo, 1975: 307).

Observamos la frase hablada como un elemento con movimiento propio, un estímulo de la atención y de la actividad intelectual, y un detonante de movimientos cognitivos y emocionales que, como ya hemos comentado, constituyen dimensiones más profundas del texto en su escritura y lectura. En el montaje se calibran, más o menos conscientemente, todas las influencias que ejercen los distintos elementos entre sí. En el caso de la banda de diálogos la voz de los actores es un factor rítmico de enorme protagonismo: “El ritmo del lenguaje resulta, en español, de los acentos de intensidad que jalonan las sílabas fuertes, de la repartición del discurso en grupos fónicos, y del juego de elevaciones y descensos melódicos de la voz” (Lapesa, 1981: 59-60). Es obvio que la acción del lenguaje hablado va más allá de sus aspectos formales o sonoros y puede impulsar otros niveles interiores de influencia en el lector-espectador, por lo que, según lo que se esté diciendo y cómo se esté diciendo, habrá una valoración en la realización de las imágenes y en su ensamblaje posterior. Queremos decir que las palabras influyen también sin duda en el montaje a través de su acción semántica, pero es mucho más obvia la acción directa de la prosodia en la articulación del discurso audiovisual. Al igual que los movimientos visuales los movimientos del habla pueden ejercer una gran influencia en las decisiones sobre la duración de los planos y en las relaciones de conjunto resultantes. Se pueden utilizar puntos, pausas, acentos, velocidades, entonaciones, y otras variantes del lenguaje hablado como referencia para marcar cortes de plano de manera parecida al apoyo del montaje en los movimientos visuales de la imagen, y viceversa, tanto para enfatizar lo que podríamos llamar ‘acordes audiovisuales’ como para facilitar el fluido del discurso, marcar pulsos o reiteraciones regulares o crear contratiempos y polirritmias. Es decir, para formar y enriquecer la estructura rítmica del texto.

Ritmo de la música: Tanto las palabras como la música son por su propia naturaleza un fenómeno puramente rítmico, como ocurre en general con todas las ‘artes del tiempo’. En ellas ya está estructurado un discurso que se apoya directamente en valores métricos y rítmicos. En el caso de la música, además, otros muchos elementos constituyen su tejido sonoro y el inmenso campo de abstracciones, expresiones y significados que de él emana. Resulta de una extraordinaria complejidad por lo tanto someter la banda sonora de un texto audiovisual a un análisis exhaustivo en cuanto a sus componentes, ideas melódicas, movimiento armónico, unidades rítmicas y forma musical. Sin embargo podemos comprobar que hay una influencia muy importante de la música en cualquier posible arquitectura de creación y construcción del audiovisual, tanto en sus relaciones métricas y rítmicas, como en la manera de decir y percibir el texto desde un punto de vista intelectual y emocional. Observamos algunos factores fundamentales: La propia presencia de las frases musicales en el texto, con sus características sonoras peculiares enfatizando estética y emocionalmente determinadas situaciones o fragmentos, y que podemos considerar como estímulos de la atención o modificación circunstancial de la actitud y percepción del espectador en la lectura. Esto supone también una transformación o ‘movimiento’; Influencia del pulso, del

compás, y de la propia estructura de la música como un *tempo* de referencia de indudable fuerza y protagonismo: Las repeticiones de temas musicales, a modo de símbolo o *leit motiv*, que servirán en el texto como evocación y nexo entre momentos diferentes de la narración que contengan alguna sustancia común, factor rítmico esencial como reiteración.

Insistimos en la importancia de la atención, conducta o disposición del espectador ante este proceso como llamada de atención ante "...ciertas propiedades del estímulo que afectan a la conducta del sistema sólo durante el tiempo en que esté presente la energía o durante lapsos cortos después de eso. Esto quiere decir que algunas características de la energía están modificando la conducta en forma directa. Estas características se denominan aspectos informativos de la energía" (Forgus, 1979). Consideramos la música como un recurso de expresión que subraya el texto. Mientras esté presente habremos de considerar modificado el ámbito de la lectura por su capacidad para crear anclajes emotivos y estéticos en las situaciones a las que acompaña, además de la propia relación de adecuación que pueden suponer los valores formales de la música. Para comprobar esto basta con escuchar alternativamente el prelude de la Suite inglesa nº 2 de Bach y la Danza de los caballeros de 'Romeo y Julieta' de Prokofiev mientras contemplamos la 'Tempestad en el mar' de Turner. Mucho más claro resulta cuando se trata de relacionar movimientos simultáneos visuales y sonoros.

Ritmo de los efectos y ambiente: En las bandas sonoras donde se incluyen efectos y sonidos de ambiente vemos cómo con ellos se realizan dos acciones directas fundamentales: hacen más verosímil la representación al aumentar sus rasgos de analogía o iconicidad y enriquecen la atmósfera del texto. En estos dos aspectos podríamos encontrar muy diferentes tipos de movimientos y, por lo que atañe al tema que nos ocupa, muy distintas también maneras de valorarlos. Es obvio que no actúan de la misma manera un sonido de lluvia que el de los cascos de un caballo sobre el suelo.

Ocurre con estos elementos del texto audiovisual algo común a los demás: tienen una duración determinada y, mientras duran, están estimulando al espectador como un dato más de 'energía informativa'. El nivel de atención estimamos que será, en líneas generales, menor. Por ello podemos referirnos a estos sonidos como 'fondos'. Es interesante observar que esa nomenclatura coincide con la diferencia que establecen los psicólogos de la percepción entre forma y fondo, diferenciando con ello también el nivel de atención o de esfuerzo que exigen en el sujeto de la percepción (Arnheim, 1954). Sin embargo podemos considerar en muchos casos que la construcción de las bandas de ambientes tiene una funcionalidad semejante a la de la música, en cuanto a la creación de atmósferas y ámbitos emotivos, aunque sin la regulación musical.

Debemos observar también aquellos sonidos que puedan ejercer un marcado pulso métrico: los pasos, golpes de martillo, etcétera. En muchos casos esa reiteración coincide con la del estímulo visual (los pies de la persona que camina o corre, por ejemplo), produciéndose un mayor énfasis en su presencia. Es en estos casos cuando parece importante valorar su actividad como valores métricos o rítmicos. En ellos hay movimiento y transformación como estructuras melódicas o armónicas audiovisuales y "dondequiera que haya vida habrá acción; dondequiera que haya acción habrá movimiento; dondequiera que haya movimiento habrá tempo y dondequiera que haya tempo habrá ritmo" (Stanislavsky, 1936: 231).

EL MONTAJE: ARTICULACIÓN RÍTMICA AUDIOVISUAL

Sabemos por experiencia que realizamos la puesta en escena y la planificación anticipando el montaje y que montamos relejendo esa anticipación en el material en bruto que se nos presenta organizado con anterioridad. Es en este momento cuando ha de ser tomada de nuevo en cuenta la estructura rítmica que ha sido intuita y realizada en el guión y en el rodaje como 'pre-montajes' que ahora deben cobrar forma definitiva como texto para ser percibidos. Porque, como decía Mitry, "el ritmo no es perceptible como tal sino en tanto que es dominado por la conciencia" (Mitry, 1963: 341).

En el montaje daremos a los diferentes elementos del discurso un desarrollo secuencial armónico, fluido. Cobrará el texto continuidad, ritmo, en el sentido en el que "el ritmo es esa propiedad de una continuidad de acontecimientos en el tiempo, que produce en el espíritu que la capta una impresión de proporción entre las duraciones de los acontecimientos o de los grupos de acontecimientos de que se compone la continuidad" (Sonnenschein, 1925).

Según hemos planteado anteriormente vemos como necesaria la distinción entre métrica y rítmica, pero, al realizarla, ya estamos incluyendo en ese segundo término, en el ritmo, todos los demás ingredientes del discurso. Hay multitud de textos teóricos y de aplicación práctica que han ido aproximando una imposible acotación definitiva del tema. Podemos destacar, además de los ya citados, algunas interesantes recopilaciones de diferentes enfoques y aportaciones teóricas (Sánchez-Biosca, 1996) y (Fernández, 1997), y algunos clásicos de referencia (Reisz, 1953) y (Sánchez, 1970). Sin la pretensión de agotar un objeto de estudio tan complejo, nos referimos aquí a la función del montaje como recreación o invención de un espacio y tiempo imaginarios en las dimensiones narrativas del discurso audiovisual. Porque "la narrativa es una forma inteligente de modelizar el mundo para comprenderlo. Sabe cómo se comporta el espacio y el tiempo más allá de sus leyes físicas, por eso los convierte en construcciones imaginarias para representar lo real o para inventar lo posible" (García, 1998). Ya nos hemos referido a los condicionantes que relacionan la mente humana con el espacio y el tiempo y sus posibles representaciones. También la armonización de los elementos con los que se construye esa hipnosis o engaño a partir de un texto audiovisual. En esto trabaja y actúa el montaje. "El montaje no sólo sirve para articular diferentes puntos de vista ópticos del espacio, sino también para construir la temporalidad de la narración cinematográfica" (Gubern, 1987: 312).

El ritmo audiovisual es el resultado de la organización de elementos morfológicos concretos de luz y sonido en un espacio y un tiempo creados técnicamente y proyectados sobre una pantalla, integrando en este sortilegio elementos perceptibles en un discurso de múltiples profundidades en el que también interviene la experiencia acumulada del sujeto que percibe, piensa y siente más allá de la posible proporción aritmética entre las dimensiones de los elementos de construcción del texto. El montaje puede y debe lograr fluido y proporción, armonía en las relaciones. Desarrolla potencias estéticas y expresivas mientras se intenta en el artificio una aparente naturalidad ilusoria sobre la que se apoyan los contenidos del discurso. El montaje es la factoría donde cobra forma el ritmo audiovisual que integra y unifica la multiplicidad de fragmentos que reconstruyen las imágenes y los sonidos de una representación. Su oficio y maestría consiste en crear las conexiones adecuadas entre las líneas físicas y psíquicas con las que el texto se expresa para que la fascinación que mantiene al espectador hipnotizado por el juego de movimientos le facilite también alcanzar los adecuados niveles de comprensión y consiguiente vivencia intelectual y emocional.

Bibliografía

- ARNHEIM, Rudolph: *Art and visual perception - A psychology of the creative eye*; THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, Berkeley, 1954; Edición en español: *Arte y percepción visual*; ALIANZA, Madrid, 1979.
- EISENSTEIN, Sergei: *The film sense* (1942); Edición en español: *El sentido del cine*; SIGLO XXI, México, 1974.
- EISENSTEIN, Sergei M.: "Métodos de montaje" (Moscú-Londres, 1929) en *The film form* (1949); Edición en español: *La forma del cine*, SIGLO XXI, México, 1986.
- FORGUS, R.: *Percepción. Proceso básico en el desarrollo cognoscitivo*; TRILLAS, México, 1979.
- GARCÍA CALVO, Agustín: "Rítmica" en *Hablando de lo que habla*; LUCINA, Zamora, 1989. (Reedición del libro *Del ritmo del lenguaje*; LA GAYA CIENCIA, 1975).
- GARCÍA GARCÍA, Francisco: "Realidad virtual y mundos posibles" en PABLOS PONS, Juan de y JIMÉNEZ SEGURA, Jesús (coord.): *Nuevas tecnologías. Comunicación audiovisual y educación*; CEDECS, Barcelona, 1998.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús: *Narrativa audiovisual*; CÁTEDRA, Barcelona, 1996.
- GILI GAYA, Samuel: *Estudios sobre el ritmo* (recopilación de distintos trabajos referentes al ritmo realizados por el académico entre 1926 y 1956); ISTMO, Madrid, 1993.
- GUBERN, Román: *La mirada opulenta*, GUSTAVO GILI, Barcelona, 1987.
- KRISHNAMURTI, Jiddu y BOHM, David: *The ending of time*; KRISHNAMURTI FOUNDATION, Brockwood park, Bramdean, Hampshire (England), 1980; Edición en español: *Más allá del tiempo*; KAIROS, Barcelona, 1996.
- LAPESA, Rafael: *Introducción a los estudios literarios*; CÁTEDRA, Madrid, 1981.
- MARTÍN, Consuelo: "Pensamiento, percepción y conciencia" en *La vida como inspiración*; OBELISCO, Barcelona, 1997.
- MITRY, Jean: *Esthétique et psychologie du cinéma: 1.- Les structures, 2.- Les formes*; EDITIONS UNIVERSITAIRES, París, 1963; Edición en español: *Estética y psicología del cine: 1.- Las estructuras, 2.- Las formas*; SIGLO XXI, Madrid - México D.F., 1978.
- PÖPPEL, Ernst: *Grenzen des Bewusstseins*; Stuttgart, 1988; Edición en español: *Los límites de la conciencia: realidad y percepción humana*; CÍRCULO DE LECTORES, Barcelona, 1993.
- REISZ, Karel: *The technique of film editing*, FOCAL PRESS, Londres, 1953; Edición en español: *Técnica del montaje cinematográfico*, TAURUS, Madrid, 1960.
- ROJO SIERRA, M.: *La asimetría cerebral y la experiencia psicológica y patológica del tiempo*; GREGORI, Valencia, 1984.
- SÁNCHEZ, Rafael C.: *Montaje cinematográfico, arte del movimiento*; Universidad Católica de Chile, POMAI-RE, Santiago de Chile, 1970.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*; PAIDÓS, Barcelona, 1996.
- SONNENSCHNEIN, A.: *What is rhythm?*; B.BLACKWELL, Oxford, 1925.
- STANISLAVSKY, Constantin: *Building a character*, THEATRE ARTS BOOKS, Nueva York, 1936; Edición en español: *La construcción del personaje*; ALIANZA, Madrid, 1975.

Del *travelling*, como cuestion moral, a una completa historia de amor, en un solo *travelling*

Marisol Farré Brufau
Universidad de Salamanca

El objetivo de la comunicación presento a continuación es el análisis de algunas secuencias de dos películas de José Luis Cuerda: *Total* (1983) y *Amanece, que no es poco* (1988). ¿Por qué? En primer lugar porque me gustan, en segundo lugar porque creo que han recibido poca atención por parte de los estudiosos, a excepción de Méndez-Leite (2002) y Úbeda-Portugués (2001) y por ello es posible que el punto de vista aquí expuesto pueda hacer alguna aportación a la interpretación del cine de este autor, o sin ser tan ambiciosos, de algunos fragmentos del mismo.

Digo interpretación y puede que aparezcan reticencias, ya que es una palabra que invita a la subjetividad y parece justificar una falta de rigor en el análisis. Nada más lejos de mi intención. Creo que se ha avanzado mucho en el campo del análisis cinematográfico y cada vez son más frecuentes los estudios rigurosos, casi siempre en el seno de la Universidad (fuera quedan las gacetillas y las críticas periódicas, que tienen cierta servidumbre con la actualidad y la promoción). Como no podía ser de otra manera, el texto cinematográfico no ha quedado al margen del cambio que se ha producido con respecto al documento histórico. Según señala Michel Foucault, la historia ha cambiado de posición respecto del documento y ya no se trata tanto de interpretarlo, ni de revelar su valor expresivo sino de definir las relaciones de unidades, conjuntos, series en el propio tejido documental. Punto de vista que permite extraerle todo el jugo al documento, y quién mejor que él para revelar sus mecanismos y avalar así las tesis que de él se extraigan, sin embargo, estas operaciones relacionales siempre las hace un lector o estudioso o analista, a la postre un ser humano con sus *miserias* y por qué no sus *grandezas*. Por ello, creo que cualquier análisis que se haga de un texto fílmico, por muy objetivo que quiera ser, siempre va a tener algo de interpretación o si se quiere algo de subjetividad.

Aun siendo el propio texto el que debe proporcionar la mayoría de los datos para su análisis, no hay porqué desechar otros elementos que puedan arroparlo, como pueden ser reflexiones del autor referidas al *film*, comparación con otras formas de hacer o incluso relaciones con otras formas de arte, por decir algunos. Por lo tanto, partiendo de esta base, vamos a procurar desvelar nuestras filias en el campo de la interpretación-análisis-crítica fílmica, para, por lo menos, jugar a esto como en el póquer descubierto, dando suficiente información como para poder deducir de qué va la jugada, aunque inevitablemente, siempre quede alguna carta tapada.

Como es sabido uno de los pioneros del estudio formal cinematográfico fue S. M. Eisenstein, con un texto que publicó en 1934, en el que analizaba un breve fragmento (14 planos) de su película *El acorazado Potemkin* (1925). Este texto no se tradujo al francés hasta 1969, que apareció publicado en el número 210 de *Cahiers du Cinéma*. No es casual que unos meses más tarde, en la misma revista se publicara el primer análisis *estructural* que corrió a cargo de Raymond Bellour ("*Les Oiseaux: analyse d'une séquence*").

Han corrido ríos de tinta desde el año 34 y se han hecho todo tipo de aproximaciones al hecho cinematográfico, desde los campos de la psicología, el psicoanálisis, la sociología, el género, la recepción, el lenguaje etc... Las que más han influido y han educado mi forma de "mirar" el cine han sido las derivadas de las enseñanzas de Bazin. Si bien no fui testigo directo de la controversia entre *Cahiers du Cinéma* y *Positif* en los años cincuenta, si me llegó su eco a través del objeto de estudio de mi tesis doctoral que trató sobre *La escuela de Argüelles*¹. Tuve la oportunidad de seguir de cerca los trabajos críticos, publicados en *Film Ideal*, que polemizaban con los escritos en *Nuestro Cine*, en una especie de *recreación* a la española del fenómeno crítico francés.

José María Carreño, Manolo Marinero, Antonio Drove, Ramón Gómez Redondo, Manolo Matji, Jesús y Javier Martínez León,² etc... defendieron desde las páginas de *Film Ideal* el cine americano, en una época, los años sesenta, en la que no estaba muy bien visto, entre la progresía de nuestro país. Si bien sus críticas no descendían al nivel de *microanálisis*³ de las películas, desde el punto de vista de la puesta en escena y el estilo, sí defendían estos elementos como los más importantes para juzgar una película, al margen de contenidos ideológicos o políticos. Así, por ejemplo, José María Carreño⁴ opina:

La puesta en escena no es solamente, como muchos creen, la expresión por medios cinematográficos del pensamiento de un autor, sino también la construcción de un mundo concreto (personas, escenarios, relaciones entre ambos, etc...) que si resulta realmente vivo puede llegar a liberarse de lo que podríamos llamar "tiranía ideológica" del autor y adquirir, mediante la contemplación, un interés que supere ampliamente las intenciones apriorísticas y coexista armónicamente con ellas.

O bien los artículos publicados en *Griffith*⁵ por Antonio Drove, Emilio Martínez-Lázaro, Ramón Gómez Redondo, Miguel Rubio etc... No en vano Miguel Rubio había conocido a André Bazin y había entablado amistad con él⁶, de ahí que su influencia y la de los demás críticos de *Cahiers du cinéma* se pueda rastrear en sus escritos sobre cine, en un momento que, en España, se estaba más preocupado por el *mensaje*. En el segundo número de *Griffith*, Miguel Rubio⁷ dedica cinco páginas al tema de la *puesta en escena* y después de definirla según varios autores, él propone:

Todo lo que ocurre dentro de la pantalla, todo lo que ha hecho posible la imagen, ha sido organizado, creado o simplemente captado por la puesta en escena. Aquí reside la esencia del cine: es su medio expresivo, equivalente a la palabra en literatura, al sonido en música. [...] Es una forma de organización de los elementos que entran en la imagen. Pero hay algo más en ella. Hay, además, una determinada forma de recoger esos elementos, mediante el encuadre, mediante los movimientos de cámara.

Y todavía todo ello no sería nada si no entrara también en colaboración con ella la planificación, aliada del montaje y de la puesta en escena. Hay que tener en cuenta que todos estos elementos de la puesta en escena modifican de una manera cualitativa y cuantitativa todo lo que se realiza delante de una cámara. Y en este punto tiene razón Rivette al hacer hincapié en la relación estrecha entre la puesta en escena y la inteligencia del director.

Así la preocupación por relacionar el estilo con la inteligencia del director o la visión que éste da del mundo con su particular forma de contar, a través de los materiales cinematográficos, tiene mucho que ver con lo que Aumont y Marie (1990: 37-38) señalan de Bazin⁸:

[...] ha preferido partir de la «forma» del film, y más concretamente de su construcción dramática, porque «no hay nada más peligroso que un comentario fílmico que trate por separado el «tema» y la «forma». [...] el autor quiere demostrar con *Le jour se lève* (Marcel Carné, 1939) que nos encontramos en presencia de «una técnica cuya perfección es rigurosamente inapreciable si no se atiende al mismo tiempo a la materia de la acción».

En ese mismo sentido van los comentarios de Andrew (1993: 177-178) sobre Bazin:

[...] creía que la mayor parte de los films se conforman a su material y no contra él, y que todo realizador, independientemente de sus intenciones, debe tomar en consideración la naturaleza realista de su material, incluso si quiere deformarlo o distorsionarlo. La materia prima ejerce por tanto una influencia compulsiva, pero no final sobre el medio. Bazin tenía horror por una estética prescriptiva que determina qué es y qué no es forma cinematográfica. [...] La mayoría de los ensayos principales de Bazin pueden ser examinados a la luz de esta terminología: ¿cómo un realizador obtiene que su material signifique y qué clase de significación ha formado? Estas eran las preguntas cruciales para Bazin, y rara vez separó una de otra.

Otro autor que me ha interesado sobremanera es Jean-François Tarnowski (1978)⁹. En su estudio de *Frenesí* (Hitchcock, 1972) y *Psicosis* (Hitchcock, 1960) propone una teoría fílmica que consiste en el examen pormenorizado de problemas de puesta en escena y los trata en sí mismos, incidiendo además en la noción de público cinematográfico. Dentro de nuestras fronteras el método de análisis que propone Santos Zunzunegui (1996: 15) nos parece necesario. Se confiesa deudor de la «mirada cercana» que practicaba Eisenstein.

Junto a Eisenstein, Godard. Porque de la enseñanza del cineasta suizo se intenta retener una idea concreta. La que afirma la necesidad «de hacer experiencias de visión», capaces de permitir la escritura de una nueva historia del cine que, junto a «la historia de la visión que el cine que muestra las cosas ha desarrollado», sea capaz de hacerse cargo de «la historia de la ceguera que el cine ha engendrado». Y para ello nada mejor «proyectar películas, colocar pequeños fragmentos unos junto a otros».¹⁰

El título de la comunicación alude a la célebre frase de Godard: un *travelling* es una cuestión moral. Con esta sentencia que puede parecer una *boutade*, Godard viene a señalar lo mismo que Bazin, la indisociabilidad del *qué* con relación al *cómo*. En este sentido Cuerda inventa una manera de narrar una historia de amor, que bien parece la interpretación literal de la famosa frase de Godard. En su película *Total* (1983) Enriqueta Carballeira y Miguel Rellán declaran su amor, se casan, conviven varios años y se separan en un solo plano, que consiste en un *travelling*. En Úbeda-Portugués (2001: 98) Cuerda lo justifica de la siguiente manera:

En la pantalla, la convención del amor siempre será expresada parcialmente, sintéticamente. ¿Qué mejor síntesis puede hacerse que narrar la historia de amor completa en un plano? La convención queda «desenmascarada» automáticamente. Una película como *Total*, que segundo a segundo reflexiona expresamente, visual y verbalmente, sobre la narración misma, se puede y debe permitir estos «atajos».

Un PG presenta a la pareja de espaldas a la cámara y a continuación se inicia un *travelling* que precede a los dos actores en PM. Miguel Rellán le confiesa a Enriqueta que está enamorado de ella y para demostrárselo le dice que le dan «bascas y carraspera» y aúlla por las noches, si aúlla. Una vez descrito cómo y porqué se ha enamorado de ella lo único que indica el paso de una situación a la siguiente, es decir del amor al desamor, son dos sencillos elementos: los actores dejan de andar, se paran unos segundos, hay un cambio en la música y Miguel Rellán le dice «Y si no como crees que he aguantado todos estos años». El mero hecho de que Rellán cambie el tiempo verbal de su discurso y el tono, sitúa al espectador en un presente en el que las cosas han cambiado con respecto a lo que acabamos de presenciar, a pesar de que sigamos en el mismo plano. Aceptamos la convención de que ya ha pasado el tiempo porque creemos lo que el personaje nos está diciendo, y porque además se pone en marcha una especie de complicidad, más que con el personaje, con el autor, puesto que el espectador se da cuenta de que la relación espaciotemporal que propone el autor es imposible, pero decide aceptarla con sentido del humor.

El paso al momento previo a la ruptura se da con los mismos recursos que el cambio anterior, Rellán confirma a su amada que ya no la quiere «y no te quiero Macarena y te lo digo aquí, donde un día pensé que iba a decírtelo, en el mismo sitio dónde un día te dije que me daban bascas y carraspera y que aullaba por las noches». Funciona muy bien que el personaje haga hincapié sobre que se trata del mismo espacio dónde han sucedido los hechos pasados, aunque formalmente sigamos presenciando el mismo plano, el mismo *travelling*. El personaje refuerza lo que el espectador acaba de ver, dando verosimilitud a lo que nos cuenta. Como en el caso anterior sólo se produce una pequeña pausa de los actores en el camino y un leve cambio en la música, y el espectador acepta perfectamente la evolución de la historia de amor hacia la ruptura, que se producirá después de que veamos el punto de vista femenino, con un *travelling* similar. La cámara entonces se detiene, salen de cuadro Enriqueta Carballeira y Rellán y a continuación en PG entra en campo un niño: «Fruto de aquellos amores desgraciados, nació Julito, que llegó a meteorólogo famoso y, después, a ente de ficción» dice la voz en *off*.

En *Amanece, que no es poco* (1988) aparece también un meteorólogo, pero esta vez es belga y habla en francés con Manolo Alexandre, el sacristán, padre del cura. Curiosamente este actor encarna en *Total*, el personaje que también habla en francés cuando atraca a las clientas que compran el pan, después de haber crecido de golpe y haber adelantado en años a su padre.

Veamos qué opina Cuerda en *Úbeda-Portugués* (2001:97) de este peculiar fenómeno:

Yo siempre he tenido la sensación de ser mayor que mi padre. Mi padre ha hecho cosas con una libertad y con una inconsciencia que yo he sido incapaz de practicar. He vivido, lógicamente menos que él, pero he sido mucho mayor. Desde muy pequeño, yo fui enfermizamente reflexivo. Lo que ocurre en *Total* es una plasmación física de esa hiperreflexión: «Padre, que me he hecho mayor» dice Alexandre, cuando se encuentra con su padre al salir de la escuela. A partir de entonces, el hijo empieza a actuar como una persona mayor; habla incluso en francés. Todo tiene su lógica. El comercio es una forma como otra de latrocinio: cuando vendes siempre cobras más de lo que cuestan las cosas. Alexandre atraca abiertamente a los clientes.

En *Amanece, que no es poco* también hay una hija que es mayor que la madre y que alcanza la pubertad con sesenta años de edad, cosa que alegra a la madre y a ella le disgusta. Pero estos hechos, aparentemente extraordinarios, no son los únicos que suceden en el cine de Cuerda.

En *Amanece...* hay hombres que brotan de la tierra y echan raíces. Así la idea del hombre enraizado en su cultura o en un territorio determinado se objetiva con la imagen de varios hombres que tienen medio cuerpo enterrado. Uno de ellos, Garcinuño, está así desde el siglo XVIII, porque a pesar de haber empezado a brotar en el siglo XVI, se dio a las mujeres y se agostó. Le gusta mucho que Morencos le lea a Shakespeare y a Góngora. Otro acaba de brotar en un banal y el campesino le aconseja a la dueña del banal que lo trasplante, porque un hombre chupa mucho y deja la cosecha malparada. Una buena idea para contar los desequilibrios ecológicos de los que la humanidad es responsable. En otro orden de cosas, un borracho que se desdobra en lugar de ver doble. El alcalde y el único personaje de color del pueblo, Ngué Ndomo, están enamorados de sendas jóvenes, también podría decirse *colgados* de ellas, y literalmente se cuelgan de una biga del ayuntamiento, cuando las cosas no van como ellos querrían. Úbeda-Portugués (2001: 137-140):

El porqué los hombres nacen de la tierra, que es una pregunta que siempre me hacen sobre esta película, es algo que he tenido muy presente cada vez que he hablado de alguien muy enraizado en su tierra. La imagen física de eso es una persona sembrada. Todas estas cosas, como lo decía de *Total* tienen una lógica, nunca aceptaré que películas de este tipo sean surrealistas. No son automáticas.

Al leer un artículo de Octavio Paz¹¹ sobre Marcel Duchamp –y sin querer comparar la obra del artista con la del cineasta sobre el que estamos reflexionando– vi que la lógica que preside la construcción de algunas imágenes en Duchamp funciona de una manera similar en las películas de Cuerda, los dos construyen una imagen física llevando al extremo una idea conceptual:

El dibujo reproduce el Gran Vidrio pero agrega, en la región central, en líneas finísimas y apenas visibles, un esbozo de colinas. Además, en el extremo derecho, después del Molino de Chocolate y como prolongación de una de las hojas de las Tijeras, Duchamp dibujó un poste eléctrico con sus hilos de alambre y sus aisladores. Una de las notas de la Caja Verde indica que la comunicación entre La Novia y Los Solteros es eléctrica y en el dibujo de 1959 esta idea –que alude más bien a una metáfora: la electricidad del pensamiento, las miradas o el deseo– se expresa de la forma más directa y material: un poste con sus alambres. Tenemos así dos imágenes de la electricidad: energía física y energía psíquica. [...] Estamos frente a una verdadera constelación, a la que cada cuadro, cada ready-made y cada juego de palabras está unido a los otros como las frases de un discurso. Un discurso regido por una sintaxis racional y un semántica delirante. Sistemas de formas y signos movidos por leyes propias.

En Cuerda también vemos como ideas que aparecen en una de sus películas se retoman de otra forma en otras. Ya hemos hablado de los personajes que avanzan en edad a sus respectivos padres, o el personaje que habla en francés en las dos películas etc... Así si en *Total*, Cuerda sintetiza la historia de amor que hemos descrito anteriormente, en *Amanece...* acelera todo el proceso de engendrar y parir un hijo. Los nueve meses de gestación se reducen a décimas de segundo cuando la mujer del médico pare gemelos después de acostarse con Morencos, el labrador intelectual. El cura, al ver que el alcalde manda celebrar elecciones en el pueblo, decide organizar rogativas –tradicionalmente las rogativas se hacían para pedir a los santos que lloviese– pues bien, como en el caso de la gestación de la mujer del médico, Cuerda se ahorra todo el proceso de siembra, fecundación y crecimiento de la planta, para lo que es tan útil el agua, y llueve directamente arroz de Calasparra.

EL COMIENZO DE *TOTAL*

Sobre un paisaje rural se sobreimpresionan el título —«Total»— y los títulos de crédito, después del último *cartón* un texto en francés, con la misma tipografía que el resto, reza lo siguiente: «Rigoureux hiver de l'année 2598. Après l'abondante chute de neige qui tua les oiseaux et les brebis.», inicia entonces un *travelling* de derecha a izquierda y nos sitúa frente a un pueblo, con la misma tipografía se sobreimpresiona «Londres», y debajo «London». La cámara baja y descubre un rebaño de ovejas, delante de las cuales está Agustín González, vestido de pastor, con boina, la cámara se para y mirando a cámara nos corrobora que el pueblo que vemos a sus espaldas es Londres, señala a las ovejas y confirma que se trata de ovejas. A partir de ahí Agustín González, en PM y mirando a cámara, nos contará qué extraño fenómeno ha sucedido para que sea posible lo que acaecerá a continuación en la película. De una forma canónica Cuerda nos sitúa de lo general a lo particular. En un primer momento nos ha dado las coordenadas espacio-temporales: año 2598 en Londres. Y mediante la planificación también ha respetado la jerarquía del encuadre: del PG del paisaje al PG del pueblo y al PG concreto de pastor y ovejas, todo con un encuadre móvil, para cortar al PD de las ovejas y al PM del pastor, mirando a cámara. Por supuesto, el espectador ve que aquel pueblucho no puede ser Londres. Y también es raro que, en el caso de que lo sea, el texto que nos sitúe temporalmente esté escrito en francés, contradicciones que sin duda contrastan con la insistencia de Cuerda (nos muestra un PD de las ovejas, que no haría falta porque las estamos viendo en el encuadre que comparten con el pastor) en enfatizar que aquello que vemos son ovejas. (A pesar de que en el texto introductorio, en francés, nos han informado de que una abundante nevada ha dejado la zona sin pájaros y sin ovejas). El mismo nos revela en Úbeda-Portugués (2001: 89-93) a qué obedece este juego de falsedades y contradicciones, a pesar de que todo ello se justifique por que ha sobrevenido, nada menos, que el fin del mundo:

Quando Agustín González, al principio de *Total*, afirma a la cámara que el pueblecito —Oncala, Soria— que tiene detrás de él es Londres, y después, con la misma naturalidad, afirma que los animales que lo rodean —un rebaño de ovejas— son ovejas, no está, entre otras cosas, sino confesando paladina y honradamente que la película que va a ver el espectador va a recorrer una y otra vez ese trayecto entre ficción y realidad que él acaba de enunciar. [...] Yo no puedo vivir en un territorio donde vale la gratuidad. [...] Si lo que estoy haciendo no responde a una necesidad intrínseca, no sabré hacerlo nunca. [...] he hecho películas por convicción, en las que para ser intelectualmente honrado, he tenido incluso que enseñar las tripas de la narración misma, sus mecanismos, sus raíces.

Tanto *Total* como *Amanece...* están plagadas de elementos que nos recuerdan que lo que estamos presenciando es ficción y apuntan a contarnos cómo se construye esa ficción: por ejemplo, en *Amanece...* hay un personaje, vestido con calzoncillos largos, que no está conforme con lo que le ha tocado y se pasa toda la película intentando cambiar de personaje. Los estudiantes de Eton observan a los actores cuando dicen sus diálogos y hacen comentarios sobre lo bien que han interpretado el papel. En otro momento se niegan a desaparecer cuando el alcalde del pueblo, enfadado, manda hacer *flash-back*. Lo consiguen utilizando la técnica del carnero, empujan y se concentran diciendo: *no go home* y «y nos quedamos, sin irnos». Sin embargo, los meteorólogos belgas desaparecen de la plaza, mientras un paisano nos cuenta que como en el año del *flash-back* estaban en Bélgica, «allí que se han tenido que ir». Cuerda nos habla del por qué de todo esto, Úbeda-Portugués (2003: 89):

Yo, si voy a la realidad que contaba Berlanga, a un mundo rural en el que ocurren determinadas cosas singulares, debo contar con mi punto de vista «culto», lo quiera o no lo quiera. Eso introduce una distancia que, de alguna manera hay que reflejar incluso en la propia narración, si uno quiere ser honrado. Lo mío no es surrealismo, como se ha dicho, sino darle un revolcón a la lógica, fajarse con ella cuerpo a cuerpo y retorcerle el pescuezo hasta que vomite sus últimos argumentos.

Se agota el espacio de la comunicación y quedan muchas cosas con las que disfrutar analizando ambas películas. Ojalá haya otra ocasión...

Bibliografía

- ANDREW, Dudley: *Las principales teorías cinematográficas*, Madrid, Rialp, 1993.
- AUMONT, Jaques: *Las teorías de los cineastas*, Barcelona, Paidós, 2004.
- AUMONT, J. y MARIE, M.: *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1990.
- AUMONT, J. et. al.: *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1993.
- BAZIN, André: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990.
- BAZIN, André: *Jean Renoir*, Madrid, Artiach, 1973.
- BAZIN, A. et. al.: *La política de los autores*, Madrid, Ayuso, 1974.
- BENJAMÍN, Walter: *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982
- BORDWELL, D. y THOMPSON, K.: *El arte cinematográfico, una introducción*, Barcelona, Paidós, 1995.
- BORDWELL, D., STAIGUER, J. y THOMPSON, K.: *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1997.
- BURCH, Noël: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1985.
- CARMONA, Ramón: *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1991.
- EISENSTEIN, S.M.: *Teoría y técnica cinematográficas*, Madrid, Rialp, 1999.
- GODARD, Jean-Luc: *Introducción a una verdadera historia del cine*, Madrid, Alphaville, 1980.
- TARNOWSKI, Jean-François: *Hitchcock, Frenesi/Psicosis*, Valencia, Fernando Torres, 1978.
- UBEDA-PORTUGUÉS, Alberto: *José Luis Cuerda, ética de un corredor de fondo*, Madrid, Fundación Autor, 2001.
- ZUNZUNEGUI, Santos: *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, Barcelona, Paidós, 1991.

Notas

- ¹ Tesis doctoral: M^a Soledad Farré: «La Escuela de Argüelles, una aportación al cine español», Universidad de Salamanca, 1989.
- ² Todos ellos miembros de la citada *escuela*.
- ³ Me refiero al acercamiento analítico que propone Santos Zunzunegui (1996:13-16)
- ⁴ José María Carreño: «La "otra cara" de John Ford: ¿El autor frente a sus mitos?», *Film Ideal*, n.166, abril de 1965, pág. 279.
- ⁵ Revista mensual que apareció en octubre de 1965 y que duraría sólo el tiempo suficiente para la publicación de seis números.
- ⁶ Según conversación con Ramón Gómez Redondo, 3 de mayo de 1989.
- ⁷ Miguel Rubio: «De la teoría de la puesta en escena», *Griffith*, n.2, noviembre de 1965, págs. 25-26.
- ⁸ Ficha filmográfica de *Le jour se lève*. «Peuple et Culture», Bazin (1953).
- ⁹ Los textos de J.F. Tarnowski integrados en este libro aparecieron originariamente bajo forma de artículos en la revista *Positif* con los siguientes títulos: «De quelques problemes de mise en scène» *Positif*, n^o 158, abril 1974. «De quelques points de théorie du cinéma (à propos d'une lettre de Jean Mitry)» *Positif*, n^o 188, diciembre, 1976.
- ¹⁰ Santos Zunzunegui cita a Jean-Luc Godard (1980:134).
- ¹¹ Octavio Paz «water writes always in * plural» México, D.F. a 27 de diciembre de 1972, reproducido en *El paseante*, n^o8, Siruela, Madrid, 1985

Iconografía y género

Javier Moral Martín

La reapertura periódica de la polémica cinematográfica sobre los géneros, pone de manifiesto el innegable valor operativo de un concepto extremadamente lábil: la distinta estratificación de las “especies” dependiendo de autores y épocas, los diferentes “sentidos” del término a lo largo de la historia, la incapacidad de delimitar claramente las bases sobre las que se asienta la estructura formal de los textos genéricos o el dilema empiricista (*empiricist dilemma*)¹, son algunos de los problemas que han obstaculizado la elaboración de unos límites y contenidos medianamente estables en el devenir de la teoría de los géneros.

En el terreno cinematográfico, además, dicha situación se vio agravada por una problemática transposición de categorías y metodologías desde el terreno literario; ámbito que, por otro lado, había adquirido durante la segunda mitad del s. XX una configuración más formalista bajo el empuje lingüístico y estructuralista (desarrollando ciertas premisas apuntadas por el formalismo ruso) que afectó profundamente los cimientos sobre los que se asentaba el análisis genérico. Fue a partir de dicha revisión cuando el carácter prescriptivo que había guiado el debate desde sus orígenes quedó erradicado definitivamente, abriéndose las puertas a una perspectiva sistémica que, con base lingüística, buscaba localizar las estructuras subyacentes al corpus de textos adscritos a un género.

René Wellek y Austin Warren, que ejemplifican claramente el cambio epistemológico literario de este periodo, consideraban la teoría de los géneros como «un principio de orden: no clasifica la literatura y la historia literaria por el tiempo o el lugar (época o lengua nacional), sino por tipos de organización o estructura específicamente literaria» (Wellek y Warren, 1969: 272). Así, partiendo de la noción de género como institución (frente al carácter natural defendido por la teoría

clásica), realizaron una aportación que resultaría sumamente productiva en el campo cinematográfico (y que es precisamente la que aquí se va a discutir), reclamando el análisis de la interrelación entre la forma exterior/forma interior² (*outer form/inner form*) del texto literario como elemento nuclear la investigación; contribución que derivaría, posteriormente, en la interrelación entre sintaxis y semántica como base formal de las categorías genéricas. De hecho, en el clásico texto *Introducción a la literatura fantástica*, Tzvetan Todorov (desde una postura explícitamente estructuralista) incidía en la misma dirección estableciendo una neta distinción entre *géneros históricos* y *géneros teóricos*; los primeros resultarían de una observación de la realidad literaria, los segundos, de una deducción de índole teórica de la que posteriormente se establecería un modelo, “desfasado” de sus manifestaciones históricas, que debería atender a las interrelaciones entre los aspectos verbales (“las frases concretas”), sintácticos (que «permite dar cuenta de las relaciones que mantienen entre sí las partes de la obra»³) y semánticos de la obra (Todorov, 1970: 22-29).

Por su parte, fue también durante los años 50 cuando el problema del género se introdujo en el campo cinematográfico aunque, como denunció Barry Keith Grant, de manera marginal y sin plantearse en ningún momento el estatuto epistemológico de su uso. De hecho, destacó de los primeros ensayos significativos en torno al género fílmico⁴ su excesivo “afán prescriptivo” (*prescriptiveness*) y carácter impresionista, realizando simplemente una tentativa de articulación de conceptos que formaban parte, implícitamente, del acervo terminológico de directores y espectadores; antes de que sus artículos fueran publicados, la idea de género circulaba ampliamente en el pensamiento del público, aunque no en el discurso crítico (Grant, 1995: XI-XII). Posteriormente, y a pesar de que la teoría de los géneros en cine fue conquistando en los años 70⁵ «un espacio intelectual propio» (Altman, 1992: 33), las herramientas y metodologías de raigambre lingüísticas pasaron a formar parte del instrumental analítico cinematográfico aunque de manera acrítica y mecánica, determinando invariablemente no sólo el debate genérico (como analizaremos más detalladamente en los casos de Edward Buscombe y Rick Altman), sino el campo cinematográfico en su totalidad: la disciplina semiótica se convirtió durante este periodo en una de las principales metodologías de análisis fílmico aunque manteniéndose siempre en unos altos niveles metafóricos y de indefinición. De hecho, como denunció Emilio Garroni, los distintos enfoques semióticos en cine han oscilado invariablemente entre «una extensión mecánica inaceptable (la llamada “lengue” del cine) y una extensión generalizada en grado extremo» (Garroni, 1975: 64); tanto que llegaba a negar la posibilidad de un análisis semiótico efectivo.

Especialmente relevante para el devenir de la teoría de los géneros en el cine fue la reproducción pasiva de los métodos lingüísticos. Dicha asimilación, que asumía implícitamente la convicción de que todos los sistemas semióticos pueden ser “traducidos” a una lengua natural (es decir, que son transformables completamente en lengua verbal), supuso la adopción de una óptica lingüístico-céntrica que solo podía constituirse desde la suposición de que existe una efectiva homología estructural entre lengua verbal y “lenguaje cinematográfico”; homología en virtud de que este último, «como tal y como arte, es un lenguaje específico simple y homogéneo, un lenguaje “puro” (el lenguaje de la imagen, en movimiento o no) que rechaza por definición todos aquellos ingredientes heterogéneos (tales como el color, el habla, el sonido) que, emparentándolo con la “realidad cotidiana”, no se dejan reducir a su pureza» (Garroni, 1975: 328). Efectivamente, la existencia de una especificidad fílmica ya formaba parte del discurso cinematográfico desde el momento en que empezó a cuestionarse seriamente el carácter artístico del cine; los escritos de numerosos teóricos de los años 20 y 30 (Louis Delluc, Germaine Dulac, Abel

Gance o Rudolph Arnheim una década más tarde), están atravesados por la convicción de la esencialidad cinematográfica, la clásica noción del “específico fílmico”⁶, que residiría exclusivamente en la esfera de lo visual.

Ahora bien, si estas primeras aportaciones “esencialistas” resultaban normativas y poco científicas, el nuevo paradigma semiótico persiguió la superación de la utilidad metafórica del concepto lingüístico, profundizando en las estructuras y bases sobre las que se construiría dicho lenguaje. Sin embargo, la mayoría de las nuevas proposiciones mantuvieron la perspectiva lingüístico-céntrica (evidente en la confirmación de la semiología como parte de la lingüística defendida por Barthes) centrando exclusivamente la atención en las equivalencias, a nivel del mensaje, entre lengua verbal y lenguaje cinematográfico; más que analizar el film en sus posibles componentes semióticos, se reformulaban mediante equivalentes lingüísticos verbales, confinando todo el problema de las estructuras cinematográficas en el ámbito de los “significados”.

Es lo que pertinentemente puso de manifiesto Emilio Garroni en el análisis de lo que denominó “los equívocos de la semiología de las grandes unidades significantes”, donde prestaba especial atención a la proposición de Christian Metz, *El cine: ¿lengua o lenguaje?*. La respuesta es bastante conocida: el cine no es una lengua en sentido estricto ya que no posee los rasgos básicos de las lenguas naturales (ni la doble articulación⁷ ni una referencia paradigmática propiamente dicha⁸) sino que es, más bien, un fenómeno semiológico en sentido genérico. A partir de esta doble negación, confirmaba Metz el carácter eminentemente sintagmático del cine («mensaje rico con código pobre, texto rico con sistema pobre, la imagen cinematográfica es, ante todo, habla» (Metz, 1964: 93), limitando las posibilidades modelizadoras del film a una única opción lingüístico-narrativa que rechazaba cualquier otro modo de significar (importancia figurativa del film, banda sonora, ritmo de montaje, etc.), centrando la atención en una segmentación de las unidades significantes que lo componen (que significan verbalmente, es decir, unidades de sentido complejas a las que les corresponden unos sentidos verbales estrictos).

El principal problema de esta postura, sobre todo desde el punto de vista del género, radicaba en que pretendía localizar los códigos del lenguaje cinematográfico mediante una derivación por abstracción de los contenidos ofrecidos por la imagen. En lugar de plantear una modelización desligada de toda dependencia material externa, incidía en una articulación de códigos y modelos apoyados en los datos materiales ofrecidos por el hecho semiótico cuando, como sostuvo Garroni, incluso en el ámbito del lenguaje verbal resultaría muy complicado construir un paradigma suficientemente fuerte con este método. Se trataba, en definitiva, «de un defecto de inducción, es decir, de la ilusión –como diría Hjelmslev– de que modelos y códigos pueden obtenerse de una manera inductiva y abstracta, mediante el examen directo de los presuntos hechos semióticos» (Garroni, 1975: 74).

La principal consecuencia de una modelización de estas características reside en su incapacidad para escapar del campo de los significados, de las simples equivalencias verbales, excluyendo otras vías de investigación que atiendan a las estructuras internas peculiares que configuran el sistema cinematográfico⁹, más allá de los valores referenciales de la imagen. Ahora bien, conviene destacar que un proyecto de modelización semiótica estrictamente formal es perfectamente compatible con el asunto del significado (faceta que, por otro lado, no puede obviar) siempre y cuando sea asumido como *criterio puramente referible*, es decir, «que con referencia al mismo se pueda construir un modelo formal» (Garroni, 1975: 166) y no como *criterio materialmente constitutivo de la investigación* (es el caso, por ejemplo, de la propia noción de doble arti-

culación donde el significado es entendido como capacidad y condición de significar y no como contenido sustancial). La diferencia resulta definitiva si tenemos en cuenta su aplicación al análisis del género cinematográfico: todos los proyectos de modelización genéricas han asumido el significado como *criterio materialmente constitutivo*, localizando inductivamente su estructura (forma exterior/forma interior, sintaxis/semántica) a través del mensaje cinematográfico; mensaje “verbalizado” desde los valores iconográficos de la imagen, prestando atención exclusivamente, si se atiende a la distinción establecida por Hjemslev entre forma y sustancia, a la sustancia del contenido (al sentido en estado puro), convirtiéndose “lo que vemos en pantalla” en el factor decisivo desde el que abordar la configuración sistémica cinematográfica.

Este posicionamiento es especialmente evidente en Edward Buscombe cuando, retomando explícitamente la propuesta literaria de Wellek y Warren, planteó su mimética traslación al medio cinematográfico (concretamente al *western*) en *The Idea of Genre in the American Cinema* (Grant, 1995: 11-25). Aunque en principio reconocía una mayor dificultad a la hora de localizar los “equivalentes cinemáticos” (*cinematic equivalents*) de la forma exterior literaria, finalmente los situaba a partir de lo que vemos en pantalla («desde el momento en que tratamos con un medio visual, debemos buscar nuestros criterios definitorios en lo que actualmente estamos viendo en pantalla»¹⁰). Es a partir de la aparente estructura formal que configuran los datos de la imagen (ya que «las convenciones visuales proporcionan una estructura sin la cual la historia no podría ser contada»), cuando pueden ser descubiertos los elementos semánticos de cualquier género. Así por ejemplo, teniendo en cuenta los escenarios naturales en el *western*, es probable que cualquier película que participe del género construya historias acerca de la oposición entre «el hombre y la naturaleza y sobre el establecimiento de la civilización» (Grant, 1995: 11)¹¹.

Pero, sin duda, fue Rick Altman quien aplicó de manera más sistemática las simplificadoras metodologías lingüísticas de las unidades significantes en *Una aproximación semántico-sintáctica al género cinematográfico* (1982). En él, el autor asumía la modelización sintáctico-semántica clásica (sin explicitar epistemológicamente la elección), constatando que los diferentes estudios sobre el género habían tenido en consideración exclusivamente uno de los dos niveles; mientras que el enfoque semántico se centraba en los «bloques constructivos del género», la perspectiva sintáctica privilegiaba «las estructuras en que éstos se disponen» (Altman, 2000: 296). Así, tomando también como ejemplo el *western*, comparaba la actitud semántica de Jean Mitry («película cuya acción, situada en el Oeste americano, se encuentra en consonancia con la atmósfera, los valores y las condiciones de existencia en el lejano Oeste entre 1840 y 1900») con la actitud sintáctica de Jim Kitses (el *western* «nace de una dialéctica entre el Oeste como jardín y como desierto, entre cultura y naturaleza, entre comunidad e individuo, entre pasado y futuro»), afirmando la necesidad de tener en cuenta la complementariedad de los dos niveles. Acto seguido, reconocía que uno de los principales problemas que suscitaba dicho planteamiento residía en la dificultad de aislar los planos semántico y sintáctico (problema que, como reconoció en su posterior elaboración *sintáctico-semántico-pragmática*, había quedado sin resolver), estableciendo finalmente la línea divisoria en la «distinción entre los elementos primarios, lingüísticos, que constituyen todos los textos y los significados textuales secundarios que en ocasiones se construyen en virtud de los nexos sintácticos establecidos entre elementos primarios» (Altman, 2000: 303); los elementos primarios pertenecerían al campo semántico, mientras que los significados textuales, en cuanto ponen en relación sintagmática a los elementos semánticos, pertenecerían al ámbito sintáctico. Así por ejemplo, si el caballo significa (lingüísticamente) en el *western* «animal que sirve como medio de locomoción», en su oposición al automóvil o la loco-

motora se refuerza el sentido orgánico, no mecánico, del término caballo, «transfiriendo de este modo ese concepto desde el paradigma “medio de locomoción” al paradigma “transporte preindustrial a punto de caer en desuso», alcanzando así el nivel textual sintáctico. Ahora bien, las dificultades de una articulación de este tipo resultan evidentes: ¿qué ocurre con la función sintáctica del caballo cuando se mantiene en el paradigma “medio de locomoción”, como ocurre en numerosos films?, ¿deja de resultar pertinente en el análisis del *western* por no alcanzar el nivel de los significados textuales? o, por el contrario, ¿puede establecer nuevos vínculos sintácticos sin abandonar el ámbito del género?.

Como se aprecia, los ejemplos de Buscombe y Altman resultan sumamente reveladores de los conflictos que presenta una modelización cinematográfica material que se refiera, exclusivamente, al campo semántico (aunque establezca, eso sí, niveles distintos de significación y articulación); conflictos que han impedido el establecimiento de unos cimientos más estables sobre los que construir la teoría de los géneros en cine y que provienen directamente de la doble asimilación señalada: por un lado se aceptó una mecánica extensión lingüística (asumiendo implícitamente una supuesta homogeneidad del “lenguaje cinematográfico”) que derivó todo el problema a un único punto de vista narrativo y, por otro, se privilegiaron los valores iconográficos de la imagen como elementos constitutivos de la investigación (instaurando una errónea sinonimia entre lo iconográfico y el campo de lo visual). El resultado de la interacción de los dos factores, fue la elaboración de un modelo sintáctico-semántico basado en la segmentación de “unidades que significan” que, en su profunda dependencia del “sentido”, se mostraba incapaz de establecer un aislamiento efectivo entre los dos niveles; imposibilidad que ha afectado no sólo al análisis genérico cinematográfico, sino también literario¹².

En ese sentido, la propia definición de Panofsky de iconografía como «la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma»¹³ (Panofsky, 2004: 45) no puede resultar más esclarecedora: la iconografía sólo atiende a los valores semánticos de la imagen, a la sustancia del contenido, de manera que cualquier intento por establecer la base sintáctica del género en virtud de lo que vemos en pantalla, está condicionado profundamente por su inclinación en la dirección del contenido.

Hace falta, por tanto, abrir nuevas vías que, por un lado, eliminen radicalmente todo resto de la persistente idea de “lenguaje cinematográfico” como algo homogéneo, específico y simple (es decir, equivalente a la lengua verbal) y, por otro, asuman el problema del significado como criterio *puramente referible*. La aceptación de la heterogeneidad de dicho lenguaje, confiere al concepto de modelización una mayor complejidad que la que presenta el modelo sintáctico-semántico, debiendo ser comprendido ahora más bien como el proceso encargado de construir oportunos modelos de referencia (que no tienen que ser específicamente cinematográficos) que puedan ser aplicables a varios fenómenos (Garroni, 1975: 59).

Así, las propuestas que atienden a una modelización formal del contenido (como en el caso de A. J. Greimas o Joseph Courtés) son necesarias, pero no suficientes, para dar cuenta de la multiplicidad de códigos y estructuras que deben ser aplicados al film desde el punto de vista del género: el modelo lingüístico-narrativo debe ser coordinado con otros modelos que, situados en distintos niveles y grados de formalidad, no tengan en cuenta el contenido del mensaje como rasgo pertinente. En el terreno visual, por ejemplo, tendrían que ser evaluados todos aquellos aspectos formales de la imagen que, al margen del nivel iconográfico, den cuenta de su estructuración, de su “hacerse imagen”.

Este es, sin duda, el camino abordado por el teórico italiano que, siguiendo en gran medida las proposiciones de Hjelmslev, proponía un enfoque semiótico que resumía de la siguiente manera: «no se trata de individualizar desordenadamente un determinado número (indefinido) de elementos materiales, obtenidos por segmentación, a los que correspondan inmediata y puntualmente unos sentidos, en términos de equivalentes verbales [...], sino más bien de especificar todos los elementos formales posibles, obtenidos por medio de análisis y de deducción (en el sentido de Hjelmslev, y salvo algunas correcciones), que condicionan un mensaje de cualquier clase y al cual se pueden coordinar unos sentidos materiales posibles» (Garroni, 1975: 78).

Desde esta perspectiva, resulta *relativamente* irrelevante la existencia de un “objeto real fijado químicamente” como elemento constitutivo de una posterior elaboración teórica; no es ya la imagen como dato de algo, en su empiricidad, lo que importa, sino la organización formal «de lo que es y se presenta como empírico» (Garroni, 1975: 135). Es necesario, en definitiva, superar las concepciones modelizadoras materiales cinematográficas, ampliando el nivel de análisis iconográfico hacia una mayor funcionalización semiótica de la imagen que, por su carácter formal, podría llevarse a cabo en función de modelos muy diferentes. Garroni, por ejemplo, planteaba de manera indicativa la adopción de un “modelo geométrico” (entendido en sentido amplio) que explicara los niveles de profundidad de la imagen (en los que se debería tener en cuenta la relación fondo-figura) y atendiera a «la distribución (y dirección) de las estructuras lineales del plano de proyección de los ejes de simetría, de la organización jerárquica de los elementos de la imagen (estructura a-céntrica, policéntrica, monocéntrica; y en particular en estos dos últimos casos, con la determinación de la posición del centro o de los centros: fuera de campo, dentro de campo pero fuera de un eje de simetría, sobre uno o dos ejes de simetría, etc.» (Garroni, 1975: 147).

De esta manera, como mero ejemplo provisional, el autor proponía la elaboración de un modelo *óptico-iconológico* que se refiera al modo de “cortar” (encuadrar) visualmente. Dicho modelo, que evita en cierta medida el tipo de montaje empleado (que remite excesivamente a la segmentación de unidades significantes y las clásicas gramáticas normativas cinematográficas), elude igualmente con facilidad los problemas de la referencialidad de la imagen superando, por ello, la circularidad del modelo sintáctico-semántico. Efectivamente, como expuso Garroni, la colocación de la cámara desde un determinado ángulo de una habitación, «puede ser una elección de una óptica iconológica dominante, respecto a la cual resulta relativamente indiferente que la toma se haga con la cámara fija, en forma de plano secuencia rudimentario, o con un tipo u otro de montaje blando» (Garroni, 1975: 153).

El ejemplo de la cinematografía norteamericana clásica, que esencialmente varía entre un «código de montaje muy estandarizado y un código iconológico de –óptica intermedia–» (ejemplificado claramente en el “plano americano”), resulta especialmente interesante de cómo un análisis formal de la imagen abre nuevas formas de afrontar la problemática genérica. Desde esta nueva postura, deberían tenerse en cuenta aspectos como: los esquemas visuales dominantes de los distintos géneros, la estructuración (recurrente) compositiva de la imagen, el empleo (o ausencia) del fuera de campo, los tipos de planos dominantes, etc., además de profundizar en aquellos otros posibles modelos que tengan en cuenta, por ejemplo, los valores cromáticos o lumínicos de la imagen. Por otro lado, una investigación rigurosa sobre los géneros debe tener en cuenta que los modelos visuales también están sometidos a los procesos de generificación, de manera que los que destacan en un género en un determinado momento histórico, pueden variar de manera similar a como ocurre con las convenciones iconográficas del tipo sombrero

blanco/sombrero negro en el *western*, que actualmente no resultan vigentes o, al menos, han perdido en gran medida su privilegio.

Lamentablemente, sin embargo, el trabajo iniciado por Garroni no ha tenido continuidad, de manera que se está muy lejos todavía de una verdadera articulación formal efectiva que de cuenta de las configuraciones visuales cinematográficas, así como de su aplicación específica al terreno del género. Sirva de ejemplo, de todas formas, la siguiente apreciación realizada por André Bazin ya que supone un tipo de aproximación basada en la forma del significante (tipos de planos) que ilustra perfectamente lo que se ha venido proponiendo en estas páginas: «el *western* ignora prácticamente el primer plano, casi totalmente el plano americano y, por el contrario, es muy aficionado al travelling y a la panorámica, que niegan sus límites a la pantalla y le devuelven la plenitud del espacio» (Bazin, 2000: 252).

Por último, a pesar de lo que haya podido parecer hasta el momento, conviene destacar que los valores iconográficos desempeñan una función determinante en la configuración genérica; concretamente, como componentes de aquella categoría de lo figurativo¹⁴ que, junto a lo temático y lo axiológico (Courtés, 1997: 237-257) conforman el nivel semántico¹⁵. Es por tanto en el contexto de los procedimientos de figurativización discursiva (es decir, de aquellos procedimientos «empleados por el enunciador para figurativizar su enunciado») (Greimas y Courtés, 1997: 176) donde debe ser incluido el estudio de “lo que vemos en pantalla”. Teniendo en cuenta la pertinente división (meramente relacional) establecida por Courtés entre figurativo icónico y figurativo abstracto (caracterizados por una oposición de tipo gradual, no categorial), los valores iconográficos deben ser considerados del primer tipo, formando parte de aquel procedimiento específico «tendente a revestir de manera exhaustiva las figuras, a fin de producir la ilusión referencial que las transformaría en imágenes del mundo» (Greimas y Courtés, 1997: 177).

Así pues, la iconografía (que necesita por otro lado, como denunciaron Neale y McArthur, de una mayor definición en su aplicación al terreno cinematográfico) desempeña una labor fundamental en el sentido de recurrencia icónica; la reiteración de elementos iconográficos a lo largo de distintos films resulta fundamental en la configuración figurativa (y, por tanto, semántica) del género. En ese sentido tiene gran interés el concepto de *icono genérico* (*generic icon*) propuesto por Thomas Schatz: un icono que «asume significación no solo a través de su uso en el interior de las individuales películas de género, sino también en cuanto que se refiere al propio sistema genérico. El caballo blanco y el sombrero del Cowboy identifican un personaje antes de que hable o actúe debido a nuestras experiencias previas con hombres que llevaban sombreros blancos y montaban caballos blancos» (Schatz, 1981: 22).

Bibliografía

- ALTMAN, Rick (1999): *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000.
- BARTHES, Roland (1966): "Introducción al análisis estructural del relato" en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.
- BUSCOMBE, Edward (1971): "The idea of Genre in the American Cinema" en GRANT, Barry Keith (ed.), *Film Genre Reader*, Austin, Univ. of Texas Press, 1995, pp. 11-25.
- COURTÉS, Joseph (1991): *Análisis semiótico del discurso*, Madrid, Gredos, 1997.
- DULAC, Germaine (1927): "Las estéticas. Las trabas. La Cinegrafía integral" en ROMAGUERA, Joaquim y Alsina Thevenet (eds.): *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 89-99.
- GARRONI, Emilio (1973): *Proyecto de semiótica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
- GREIMAS, J. A. y Courtés, J. (1979): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1992.
- METZ, Christian (1964): "El cine: ¿lengua o lenguaje?" en *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, Vol. 1, Barcelona, Paidós, 2002.
- NEALE, Stephen (1980): *Genre*, British Film Institute, 1983.
- PANOFSKY, Erwin (1939): "Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento" en *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Forma, 2004.
- SCHATZ, Thomas: *Hollywood Genre: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, Philadelphia, Temple University Press, 1981.
- TODOROV, Tzvetan: "Poética" (1966) en VVAA: *¿Qué es el estructuralismo?*, Buenos Aires, Losada, 1971.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempos Contemporáneos, 1972.
- WELLEK, René y Austin Warren (1949): *Teoría literaria*

Notas

- ¹ El conflicto reside, básicamente, en la circularidad existente en el proceso de instauración de un modelo que dé cuenta de las características estructurales de un grupo de textos y la necesidad de recurrir a dichos textos antes de que el modelo haya sido establecido.
- ² «Creemos que el género debe entenderse como agrupación de obras literarias basada teóricamente tanto en la forma exterior (metro o estructura específicos) como en la interior (actitud, tono, propósito; dicho más toscamente: tema y público). La base ostensible puede ser una u otra [...]; pero el problema crítico será entonces encontrar la *otra* dimensión para completar el diagrama» (Wellek y Warren, 1969: 278).
- ³ Relaciones que pueden pertenecer a tres tipos: lógicas, temporales o espaciales.
- ⁴ Concretamente dos artículos de Robert Warshow sobre el *western* y el género de *gangsters*, y dos textos de André Bazin sobre el *western*.
- ⁵ Con la publicación de, entre otros, Kitses, Jim, *Horizon West: Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah: Studies of Authorship within the western*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1969 y Cawelti, John, *The six-gun Mystique*, Bowling Green, Bowling Green Univ. Press, 1975.
- ⁶ Como queda ejemplificado en la contundente declaración de principios de Germaine Dulac en su *cine-*

matografía integral: hay que «despojar el cine de todos los elementos que le son impersonales, buscar su auténtica esencia en el conocimiento del movimiento y de los ritmos visuales, es la nueva estética que aparece en la luz de un amanecer próximo» (Dulac, 1998: 98).

- ⁷ Debido a la imposibilidad de separar el significante del significado en la imagen, ésta no posee unidades mínimas de sentido ni unidades de segunda articulación.
- ⁸ «El paradigma de las imágenes es frágil, aproximativo, a menudo muerto antes de nacer, fácilmente modificable y siempre contorneable» (Metz, 1964: 93).
- ⁹ Efectivamente, como defiende Garroni, el lenguaje cinematográfico debe ser concebido como un sistema heterogéneo compuesto por sistemas (formales) homogéneos. Resulta necesario por tanto construir nuevos modelos que atiendan, por ejemplo, a las distintas materias de la expresión analizando, posteriormente, los distintos tipos de coordinación entre modelos.
- ¹⁰ Concretamente, Buscombe dividió los elementos de la forma externa del *western* en: el escenario (*setting*), las vestimentas (*clothes*), utensilios específicos (*tools of the trade*) que suelen ser habitualmente armas (aunque también los caballos ya que suelen desempeñar una función simbólica) y, por último, «un gran grupo de objetos físicos misceláneos que se repiten y, por ello, logran una función formal».
- ¹¹ De igual modo, contemplando la ropa «agresivamente masculina, sexy y viril» de los personajes, podemos rastrear algunos rasgos del carácter del héroe cowboy: taciturno, duro, autosuficiente, etc. (Grant, 1995: 11).
- ¹² Todorov, que también reconocía el problema, estableció finalmente la distinción en que, a nivel semántico, sólo se deben indagar las posibilidades de combinación entre unidades narrativas mínimas. Así, en una secuencia determinada, la función/verbo “dañar” conserva un aspecto esencialmente sintáctico si lo comparamos con los verbos/funciones “encarcelar”, “matar” o “violar”, que proporcionarían su interpretación semántica (Todorov, 1971: 144). De igual modo, Barthes admitía que la relación entre los distintos niveles de descripción en la obra narrativa es jerárquica e integradora, de manera que «el sentido sea desde el primer momento el criterio de unidad» (Barthes, 1970: 16).
- ¹³ De hecho, ya en la década de los 80 y fuera de la disciplina semiótica, Steve Neale (Neale, 1983: 10-14) destacó algunos de los problemas que surgían de la aplicación directa de los principios iconográficos de Panofsky en el terreno de los géneros cinematográficos, destacando la errónea equiparación entre iconografía y el campo de lo visual.
- ¹⁴ Por figurativo, atendiendo a la definición de Joseph Courtés, puede ser calificado «todo significado, todo contenido de una lengua natural y, más ampliamente, de todo sistema de representación (visual, por ejemplo) al que corresponde un elemento en el plano del significante (o de la expresión) del mundo natural, de la realidad perceptible» (Courtés, 1997: 238). Lo figurativo, por tanto, está directamente relacionado con la percepción del mundo exterior de manera que su valor referencial resulta definitorio (en oposición a lo temático, sin ninguna ligazón natural).
- ¹⁵ A la luz de esta clasificación, parece que la diferencia entre significados establecida por Altman puede ser mejor explicada: lo figurativo coincidiría básicamente con el significado primario, mientras que lo temático daría cuenta del significado textual.

Dispositivo enunciativo e imagen-pulsión en *Los Olvidados* (Buñuel, 1951)

Pedro Poyato
Universidad de Córdoba

A

diferencia de los literarios, los relatos fílmicos, como audiovisuales que son, implican la presencia de dos capas superpuestas de narratividad (Gaudreault y Jost: 1995: 63-64): mostración y narración. En relación a la primera, hay en ella al menos un elemento que remite a la enunciación y que nunca abandona el film: el llamado punto de vista; término que sincretiza dos posiciones, al poder referirse a la de la cámara cuando filma o a la de quien mira lo filmado, en la pantalla. Aparecen así, en torno a esta mirada instalada en el enunciado por el punto de vista, dos lugares de subjetividad referidos al destinador y destinatario de la misma, lugares que podemos nombrar respectivamente como observador y observatario¹. En un nivel superior, siguiendo los postulados de la Teoría de la Enunciación, observador y observatario remiten a su vez a enunciador y enunciatario, las instancias máximas responsables del “hacerse” y del “darse” del film.

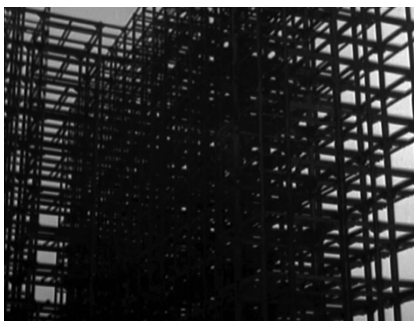
Si la mirada que modela cualquier escena evidencia, como anotó Casetti (1989: 78), la presencia, junto al qué se muestra, de un “quién” que muestra (o enunciador) y de un “quién” al que se muestra (o enunciatario), la consideración del par observador-observatario antes apuntado permite concretar que ese “quién” que muestra –no un individuo, sino un operador textual– lo hace a través de un delegado inscrito en el enunciado, el observador, o mirada que hace-ver, del mismo modo que ese “quien” al que se muestra accede a lo mostrado igualmente a través de un delegado inscrito en el enunciado, el observatario, o mirada que ve-hacer. Así pues, en relación a la mostración, el texto fílmico despliega de esta guisa los correspondientes lugares de subjetividad: un yo (enunciador) muestra, hace-ver, a través del observador, a un tú (enunciatario) que mira, y ve-hacer, a través del observatario, a un él (personaje) que actúa.

Pero, además de en este referido a la mirada, es posible rastrear las huellas de la enunciación en otros niveles del enunciado, así en operaciones referidas al montaje, determinante de ciertos ritmos que dan por sí solos la idea del “hacerse” y del “darse” del film, o de la puesta en escena, donde operaciones vinculadas con las formas que visualizan determinadas actuaciones del personaje, por ejemplo, son huella de la emergencia del par enunciador-enunciario en la superficie misma del discurso.

Al hilo de estos presupuestos establecidos por la Teoría de la Enunciación, prestaremos atención en lo que sigue a la peculiar manifestación del enunciador en *Los olvidados* (Buñuel, 1951): a partir del análisis textual de escogidas secuencias del film daremos cuenta de la forma de la relación que el enunciador instaura con el personaje y con el enunciario; una forma de relación que, más allá de resolverse en torno a una dialéctica entre el “ver” y lo “visto”, entre el “hacer-ver” (al personaje) y el “ver-hacer” (del personaje), en cualquiera de las modalidades que ello conlleva², como es lo frecuente en escrituras clásicas como modernas, lo hace, como veremos, en términos de agresión. Por lo demás, la contextualización pertinente designada por las imágenes de las secuencias anteriores nos va a permitir, además de constatar la recurrencia de determinados objetos en el Texto-Buñuel y los movimientos de escritura generados en torno a ellos, caracterizar el mundo habitado por los protagonistas-adolescentes del film como “mundo originario” –en términos de Deleuze (1994: 180)–, cantera, a su vez, de la “imagen-pulsión” –siguiendo con la terminología deleuziana– que conforma la iconografía buñueliana.

LA AGRESIÓN AL CIEGO Y LA IMPLICACIÓN EN ELLO DEL ENUNCIADOR Y DEL PERSONAJE

Un encadenado termina con la aparición del esqueleto de un edificio cuya visualización invade la imagen de una maraña de negras líneas verticales y horizontales entrecruzadas



La panorámica descendente que sigue recoge a don Carmelo, el ciego (Miguel Inclán), quien equipado con sus instrumentos de hombre-orquesta, pasa delante del edificio. Detrás, Jaibo (Roberto Cobo), Pedro (Alfonso Mejía) y el *Pelón* (Jorge Pérez) lo siguen sigilosamente, mientras vemos cómo se proveen de algunas de las piedras que van encontrando en el camino.

El ciego, presintiendo algo, deja parte de sus instrumentos en el suelo y retrocede sobre sus propios pasos hasta quedar su cuerpo focalizado en un plano cercano: moviendo ligeramente el rostro hacia uno y otro lado, como ofreciéndoselo a la cámara, solicita clemencia: "piedad, piedad, para un pobre ciego indefenso". Un emplasto de negro cieno viene entonces a impactar contra su cara, estampándose en ella



El corte de montaje posterior recupera a los muchachos, quienes provistos de las piedras continúan avanzando hacia el ciego hasta terminar arrojándoselas, a la vez que profieren contra él todo tipo de insultos. Blandiendo un palo, el ciego no puede esquivar las piedras que, impactando contra su cuerpo, acaban tirándolo al suelo. Mientras Pedro, haciendo de su blusa una muleta, cita con ella al caído, Jaibo se dirige hasta los instrumentos depositados en el suelo para, levantando sus brazos con ímpetu y furia, lanzar contra la tambora la gran piedra que tiene entre sus manos, las líneas negras entrecruzadas que dibuja al fondo del plano la osamenta desnuda del edificio devienen en testigo de la agresión.



El impacto de la piedra contra la piel de la tambora, desgarrándola, hace levantarse raudo al ciego, pero, zancadilleado por Jaibo, cae definitivamente al suelo; momento que los muchachos aprovechan para huir del lugar a toda velocidad. Cuando, en el plano siguiente, don Carmelo, tendido boca abajo en el suelo cuán largo es, levanta la cabeza, su rostro aún manchado del impacto del cieno, una gallina negra, aparecida de no se sabe dónde, lo observa.



La cámara se centra finalmente en la gallina hasta que un encadenado acaba transformándola en la gallina blanca que, acariciada por Pedro, acaba de poner el huevo que el mismo Pedro, sonriente, exhibe.

Hasta aquí el fragmento. Si lo observamos con atención, podremos constatar que el espacio de la agresión al personaje se manifiesta especialmente seco, árido; carente por tanto de toda ciénaga o lodazal de donde pudiera haber sido tomada la porción de barro negro que impacta contra la cara del ciego. Por lo demás, el texto tiene buen cuidado en mostrar cómo los muchachos se proveen exclusivamente de las piedras que encuentran en el camino, como también lo tiene en mantener fuera de campo a los personajes agresores, a diferencia de lo que sucederá en los planos siguientes cuando éstos lanzan las piedras, en el momento en que se produce el impacto del cieno en el rostro de don Carmelo.

Este hecho, que parece haber pasado desapercibido a los estudiosos³, suscita inevitablemente algunos interrogantes como, por ejemplo: ¿de dónde ha salido el cieno? ¿quién lo lanza a la cara del ciego? Si, como hemos visto, esta acción escapa al personaje (los adolescentes Pedro, Jaibo y el *Pelón*), sólo puede ser atribuida al enunciador; un enunciador que, a través de esta agresión con cieno al personaje (don Carmelo, el ciego), quiere así dejar su huella en el enunciado. Resulta de este modo una forma enunciativa que, siguiendo la estela del trabajo de Casetti apuntado al comienzo, podría explicarse en los siguientes términos: un Yo (enunciador) hace ver, a través del observador, al Tú (enunciario), más allá de la actuación del Él1 (los adolescentes), su agresión al Él2 (don Carmelo, el ciego). Es así cómo el Yo se destaca no por el modo de hacer-ver (a través del observador), esto es, no por el tipo de mirada instalada en el enunciado (en este sentido, la mirada no se evidencia como tal, antes al contrario se trata de una mirada "anónima", en la tipología establecida por Casetti), sino por su actuación (aunque se trate de una acción apoyada y por ello en parte enmascarada en la acción del personaje), esto es, por arrojar cieno (como el personaje arroja piedras) a la cara del ciego.

He aquí, pues, una estructura enunciativa que, definida por una relación directa entre enunciador y personaje, se resuelve en los términos de una agresión del primero al segundo.

CONTEXTUALIZACIÓN DE LA AGRESIÓN AL CIEGO: LA CUCHILLA DE AFEITAR

Atendamos ahora a la contextualización de la secuencia anterior con objeto de ponerla en relación con las que en el film le preceden y le siguen. El fragmento inmediatamente anterior a la misma comienza con un plano picado en el que puede verse al fondo, en su parte superior, a don Carmelo terminando de cruzar la calle acompañado de *Ojitos* (Mario Ramírez), personaje que, como así lo indica el apodo, se convertirá en su lazarillo; en primer término, por la parte inferior de la imagen, irrumpe la pandilla de adolescentes. De la vinculación entre uno y otro término dan buena cuenta las palabras de Jaibo: "Cuanto menos gente, mejor. Ustedes esperan acá; el *Pelón*, Pedro y yo vamos a darles las gracias".

Si repasamos las imágenes anteriores, comprobaremos que este "agradecimiento" tiene su origen en aquel fragmento en el que los adolescentes pretendían robar al ciego: un plano detalle subrayaba entonces cómo el *Pelón* intentaba cortar con una cuchilla de afeitar la correa que amarraba el morral al cuerpo de don Carmelo. Pero éste, percatándose de la acción, golpeaba al *Pelón* en la pierna con un palo acabado en un clavo cuya lacerante punta producía un desgarró en la piel del muchacho.



Interesa destacar como en el origen de esta cadena de agresiones del ciego al *Pelón*, primero, y del enunciator y los adolescentes al ciego, después, cobra destacada presencia visual un objeto recurrente en el cine de Buñuel: la cuchilla de afeitar. Santos Zunzunegui (1994: 123) ha llamado la atención acerca del recorrido paradigmático de determinados objetos en el Texto-Buñuel entre los que se cuenta, como no podía ser de otra manera, la navaja de afeitar; objetos que, una vez insertados en la anécdota narrativa, aparecen fuertemente marcados por desviar el sentido hacia direcciones nunca previsible. En efecto, orillando siempre el sentido que le es propio, la navaja de afeitar recorrerá la obra buñueliana desde su apertura misma, bien para cortar, como en *Un perro andaluz*, el ojo de la mujer, bien para, transformándose en maquinilla eléctrica, depilar obsesivamente las piernas de los protagonistas, como en *El ángel exterminador*, bien para devenir, como en *Ensayo de un crimen*, en una tan pretendida como a la postre inoperante arma homicida, o bien para, cobrando la forma de una lacerante cuchilla de afeitar, convertirse, como es el caso de *Los olvidados*, en el desencadenante de la violencia que inunda el film.

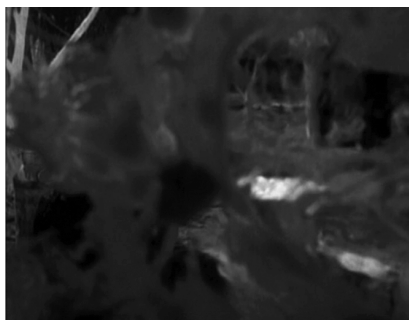
DE LA GALLINA NEGRA A LA GALLINA BLANCA: ENCADENADO Y METAMORFOSIS

La secuencia de la agresión al ciego finalizaba, como se ha indicado, con una imagen (imagen anteriormente mostrada) en la que una gallina negra, aparecida no se sabe cómo ni de dónde, observa a don Carmelo, su rostro manchado de cieno, tendido en el suelo: es esta una imagen que, suspendiendo el sentido, sumerge el relato en la poética surreal.

Encontramos aquí una de esas construcciones, tan frecuentes en Buñuel desde *Un perro andaluz* (1929), en las que la irrupción de un elemento, como ahora la gallina negra, y su *frottage* con la anécdota narrativa *anestesia* el sentido de ésta para abrir el relato a otras posibilidades, como es, en este caso, la extraordinaria presencia visual adquirida por la gallina y el carácter amenazante que la misma conlleva. Mas no termina aquí la operación de escritura anterior, sino que, desafiando el contenido narrativo de la escena, se prolonga más allá de ésta cuando la gallina negra se transforma en una gallina blanca por mor de un encadenado que se convierte de este modo en mucho más que un signo de puntuación del relato para devenir en el operador que prolonga la operación de extrañamiento (*dépaysement*) desencadenada por la irrupción de la gallina negra, al permitir su metamorfosis en gallina blanca⁴. Necesario se hace señalar acerca de esta gallina blanca que, a diferencia de la negra, sí aparece en su hábitat natural, el gallinero, así como que acaba de poner un huevo, que Pedro exhibe con una gran alegría por su parte. Volvemos sobre ello más adelante.

LA AGRESIÓN DE PEDRO Y LA IMPLICACIÓN EN ELLO DEL ENUNCIATARIO

Sin pruebas que puedan acusarlo formalmente del robo de una navaja, Pedro no acepta de buen grado su internamiento en una Granja-escuela. Después de entrevistarse con su director, el muchacho es enviado a la sección avícola, dado su cariño hacia los animales. En el fragmento que ahora va a ocuparnos, Pedro, mientras los otros internos trabajan en las distintas tareas de la granja, aparece sentado aparte, junto a un cubo repleto de huevos de las ponedoras. Tras tomar uno de estos huevos, un plano cercano muestra cómo abre en la cáscara del mismo un orificio con un pequeño clavo. Un corte lleva hasta un plano más distanciado donde puede verse a Pedro sorbiendo el huevo por el agujero practicado: disuadido por el mal sabor, el muchacho mira entonces a la cámara para acabar seguidamente estrellando contra ella el contenido del huevo.



Esta acción del personaje ha sido ya suficientemente evaluada por los estudiosos del cine de Buñuel, así por Víctor Fuentes (1993: 111-112), que ha visto como la misma conlleva el borrado de la distancia arte-vida, añadiendo que este gesto del personaje «quiere despertar al espectador del ensueño cinematográfico, salpicándolo con la podredumbre ante la cual suele cerrar los ojos». Esta lectura, atinada sin duda, no atiende, sin embargo, como la mayoría de las realizadas, al trazado discursivo de la escena, auténtico *tour de force* buñueliano que requiere, dada su importancia, de un estudio aparte.

Iremos hacia ello, pero antes conviene señalar que la anterior agresión a la cámara encuentra un remoto antecedente en aquellas “atracciones” cinematográficas que, como ha establecido Gunning (1986), configuraban el cine de los primeros tiempos, y más concretamente en las atracciones trabajadas por los cineastas de la escuela de Brighton, quienes apurando las posibilidades del aparato cinematográfico, manifestaban un interés particular en mostrar la relación entre la cámara, el ojo humano y la subjetividad (Benet, 2003: 82): así, por ejemplo, ponían al espectador ante la experiencia visual de ser atropellado, situando la cámara ante un coche que se acercaba a gran velocidad, o hacían que un actor iracundo se acercara a la cámara con su boca abierta hasta dar la impresión de engullirla. Pues bien, también aquí se acusa la presencia de la cámara, como hemos visto, mas para ser objeto de una violenta agresión que acaba manchándola de huevo.

No son pocos los estudiosos, así Evans (1998: 86) y Ros y Crespo (2002: 51), entre otros, que no han dudado en relacionar esta escena, por lo que de agresión al ojo se refiere, con el corte infringido al ojo de la mujer, en el comienzo de *Un perro andaluz*, mas ninguno de ellos parece haber reparado, como decía, en el dispositivo enunciativo, en una configuración discursiva que, siguiendo otra vez los presupuestos establecidos por Casetti en el trabajo antes citado, podría ser traducida en los siguientes términos: un Yo (enunciador) se introduce en un Él (personaje de Pedro) para, vía observatorio, interpelar con la mirada, primero, y agredir, después, al Tú (enunciatarario). Y es que la escena consta de dos partes: a) Pedro mira a cámara; b) Pedro estrella el huevo contra la cámara. La configuración discursiva de la primera de ellas ha sido así formulada por Casetti (1989: 80-81): «Como si Él fuese Yo», «Tú instalado frente a un Yo sincretizado en un Él», «Él y Yo te miramos a ti»; fórmulas éstas que aplicadas a la segunda parte permiten concluir que “Él y Yo te agredimos a ti”. Y ello porque el enunciatarario, instalado, afirmado ya en el enunciado (imagen anterior izquierda), resulta agredido después al serle arrojado a través del personaje, un huevo; huevo que, estrellándose contra el observatorio, esto es, contra la mirada a través de la que el enunciatarario ve-hacer, llega incluso a impedir por momentos la visión de éste (imagen anterior derecha).

Se deduce de aquí, remarquémoslo, la importancia del papel jugado en la escena por el observatorio; un observatorio que, más allá de una mera mirada que ve-hacer, acaba convirtiéndose en el ente físico receptor de la agresión, lo que lleva al enunciatarario a un “ver-hacer enturbiado”, o, más exactamente, a un “ver-hacer manchado” de, como así lo acusa la propia pantalla, huevo.

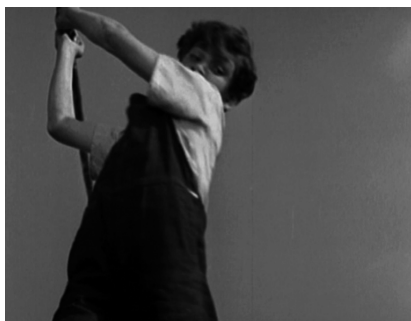
Pero lo que en relación a la estructura enunciativa de la escena interesa en todo caso anotar es cómo el personaje de Pedro –siempre a través del observatorio– interpela al enunciatarario con la mirada –“Él y Yo te miramos a ti”– para luego, y aquí estaría la gran novedad del texto buñueliano, agredirlo –“Él y Yo te agredimos a ti”.

ESTRUCTURAS ENUNCIATIVAS DE AGRESIÓN: EMERGENCIA DE LA PULSIÓN

Si junto a la escena anterior tomamos en consideración la de la agresión al ciego, podemos concluir que el enunciador del film se manifiesta especialmente agresivo: saltando, primero, por encima del personaje¹, en quien lo creíamos figurativizado –borrado–, agrede, arrojándole cieno a la cara al personaje²; y encarnándose, después, en el personaje de Pedro, agrede, en esta ocasión estrellándole un huevo, al enunciario, quien, vía observatorio, acusa la agresión. Se trata, por lo tanto, de un enunciador especialmente violento, propiamente pulsional, en sentido deleuziano.

Así pues: del enunciador al personaje, primero, y del personaje al enunciario, después: tal es el circuito de agresión sobre el que se levanta la forma enunciativa que estructura *Los olvidados*.

Después de estallar el huevo contra la cámara, Pedro, cuya actitud de sorber huevos es recriminada por sus compañeros de la granja, prosigue con su comportamiento agresivo emprendiéndola a golpes contra una valla próxima, primero, y contra las gallinas después, hasta terminar matando a dos de ellas. Durante esta última acción, un punto de vista contrapicado recorta la figura de Pedro sobre un fondo neutro enfatizando así los brazos levantados del protagonista⁵ descargando en las gallinas una energía que él no puede gobernar.



Tal es el interés del film por la actuación del ser humano, en esta ocasión encarnado en el personaje de Pedro, apenas un adolescente, cuando éste ha sido llevado a una situación límite⁶ que tiene que ver en este caso con la energía incontrolable que lo habita; una energía propiamente pulsional que sólo puede conducir, pues tal es el destino último de la pulsión, a la muerte.

Por demás, la puesta en relación de ambos fragmentos, éste de la agresión de Pedro y el anterior de la agresión al ciego, revela un sorprendente paralelismo entre los mismos⁷. Así, en los dos fragmentos aparece, en sus comienzos respectivos, el clavo, objeto punzante que en un caso desgarrando la piel del muchacho, el *Pelón*, y en el otro la (cáscara) del huevo, presagia la agresión posterior; y en los dos fragmentos aparecen, también, las gallinas y los huevos, bien que si en uno de ellos se trata de una gallina negra que se transforma en una blanca cuyo huevo hace mostrarse feliz a Pedro, en el otro, el huevo, descubriéndose podrido, desencadena en el mismo Pedro un enfurecimiento que lo lleva a matar a las propias gallinas. Y así, de la imagen surreal surgida con la irrupción de la gallina negra en el contexto del fragmento primero, se pasa a la imagen pulsional establecida a partir de la agresión y muerte de las gallinas blancas, en el segundo. Imagen surreal e imagen pulsional: he aquí dos tipos de imágenes que, conjugadas y

abrochadas de formas muy diferentes, han imantado siempre, desde el primer film hasta el último, la escritura buñueliana.

HIJOS DE LA VIOLENCIA, HIJOS SIN PADRE

Procediendo ahora a su contextualización en el film, el fragmento anterior de la agresión de Pedro a la cámara encuentra su origen en aquel otro donde Marta (Stella Inda), la madre de Pedro, acusa a su hijo del robo de la navaja con mango de plata que ha tenido lugar en la cuchillería, amenazándolo con llevarlo al Tribunal de Menores. Cuando, para probar su inocencia, Pedro nombra a Jaibo, su madre le propina una serie de bofetadas que hacen que el hijo reaccione, su rostro desenchajado, blandiendo un taburete.



Mas finalmente Pedro, bajando los brazos, se somete a la voluntad de su madre.

De nuevo, un elemento punzante, ahora una navaja, se encuentra en el origen de unos fragmentos cuya violencia empieza a desencadenarse en esta escena anterior donde Pedro hace ademán de agredir a su madre con el taburete. Es así como esa navaja con mango de plata que el Jaibo hurta en la cuchillería deviene en objeto que puede ser en este sentido emparentado a la cuchilla de afeitar del fragmento antes referido que concluía con la agresión al ciego.

Cuando, en la secuencia siguiente, el juez recrimina a Marta su falta de cariño hacia Pedro, su hijo, ella le responde que por qué habría de quererlo si el mismo era fruto de la violación que había sufrido cuando todavía era una niña. Estas palabras de su propia madre erigen así a Pedro en representante de los adolescentes que habitan el film, hijos no deseados, hijos de la violencia; hijos, en suma, sin padre⁸ y no queridos por sus madres. La orfandad de estos adolescentes es, pues, absoluta. No hay figura paterna alguna en el universo que ellos habitan, sino propiamente su revés siniestro, pues quien en el film está destinado a ocupar el lugar del padre –el ciego, con quien entabla relación, como lazarillo, *Ojitos*– se descubre una figura paterna perversa, como bien pone de manifiesto esa escena ejemplar en la que, tras caer el Jaibo abatido por los disparos de los gendarmes, un primer plano muestra al ciego, sus brazos levantados en señal de júbilo, proclamando: “¡uno menos, uno menos! Así irán cayendo todos”, expresión tras la que, levantando la mirada al cielo y cerrando con fuerza los puños, formula, sus palabras emanando con furia desde lo más hondo de su ser, el siguiente deseo: “¡Ojalá los mataran a todos antes de nacer!”.



En esta terrible exclamación del ciego con expresión de Herodes, como sagazmente ha señalado Víctor Fuentes (1993: 112), o de Saturno devorando a sus hijos, como en el cuadro de Goya, anida la pulsión destructora, de muerte –que no de vida–, que alberga la figura paterna que el ciego encarna.

Cuando Marta, en la anterior secuencia del reformatorio, abandona el lugar, tras despedirse de su hijo, Pedro, con lágrimas en los ojos, corre tras ella llamándola, pero entonces una mole, visual y física, la del cuerpo de uno de los funcionarios, se interpone en su camino, deteniéndolo. Esta brutal separación física de la madre hace mella en Pedro, cargándolo de esa energía ingobernable antes apuntada, la pulsión, y que él irá descargando sucesivamente en los distintos objetos ya referidos: la cámara, los propios compañeros internos, la valla y finalmente las gallinas, a las que termina produciéndoles la muerte.

INFERNAL PARAÍSO TERRENAL: MUNDO ORIGINARIO

A pesar de los deseos y métodos de su director, el reformatorio, allí donde Pedro ha sido ingresado a petición de su madre, se descubre en *Los olvidados* inútil como solución reparadora para estos adolescentes “mordidos por el alma del suburbio”, en expresión del mismo Buñuel (2000: 80). Y es que, como bien apunta Bazin (1977: 72), una espada de fuego (a la que bien podríamos llamar destino, el destino trágico de los pobres del mundo) impide la salida de esa especie de infernal paraíso terrenal que habitan estos hijos de la violencia que protagonizan el film. Un paraíso infernal al que, en tanto hábitat de la pulsión –motor, como hemos visto, que embarca al personaje en un devenir cuyo fin último es la muerte–, podemos llamar también, en palabras de Deleuze (1994: 186), «mundo originario».

No deja de resultar llamativo que una de las primeras imágenes de *Los olvidados* muestre frontalmente a un niño desdentado que, emulando a un toro bravo, embiste la muleta que le enseña uno de sus amigos. La furia con que el chaval acomete el trapo inscribe ya la energía (por mucho que ésta sea consecuencia de una simulación) que habita a estos personajes, habitantes de un universo que es así definido, en este gesto prácticamente inaugural del texto, como pulsional.

Hacia el final del film, en una terrible escena que trabaja de nuevo la pulsión del personaje, Jaibo mata a golpes a Pedro, en el establo. Cuando, poco después, Meche (Alma Delia Fuentes) y su abuelo (Juan Villegas) descubren el cadáver, ambos convienen, aun cuando ella sepa que el autor del crimen ha sido Jaibo, en no decir nada para de este modo no verse involucrados en la



muerte del muchacho. Tal argumentación viene a justificar narrativamente la durísima acción posterior en la que vemos a Meche y al abuelo transportando el cuerpo sin vida de Pedro, oculto en un saco y a lomos de la burra, hasta un vertedero próximo, donde lo arrojan: una panorámica sigue entonces el cadáver de Pedro rodando hasta que el mismo acaba confundándose con el resto de la basura. Sincretizando de este modo “pulsión de muerte” y “campo de basuras”, el fragmento acaba por caracterizar así el mundo originario a la manera de Deleuze (1994: 180): «El mundo originario es fundamentalmente el conjunto que lo reúne todo, no en una organización, sino que hace converger todas las partes en un inmenso campo de basuras, una ciénaga, y todas las pulsiones en una gran pulsión de muerte. Así pues, el mundo originario es comienzo radical y fin absoluto».

Tal es la importancia en *Los olvidados* del mundo originario, de ese infernal paraíso terrenal habitado por una pulsión que en su devenir arrastra con todo, incluido el enunciador del discurso, quien manifestándose en la superficie del mismo, se ve implicado, no ya en estructuras vinculadas al ámbito de la mirada, sino también, y sobre todo, en relaciones de agresión, como hemos constatado, con el personaje y con el enunciatario.

Bibliografía

- BAZIN, A. (1977): *El cine de la crueldad*, Bilbao, Mensajero.
- BENET, V.J. (2003): *La cultura del cine*, Barcelona, Paidós.
- BUÑUEL, L. (2000): *Escritos de Luis Buñuel*, Madrid, Páginas de Espuma.
- CASSETTI, F. (1989): *El film y su espectador*, Madrid, Cátedra.
- DELEUZE, G. (1994): *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós.
- EVANS, P.W. (1998): *Las películas de Luis Buñuel*, Barcelona, Paidós.
- FUENTES, V. (1993): *Buñuel en México*, Teruel, Instituto de Estudios Turoloenses.
- GAUDREAU, A. y F. JOST: *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós.
- GUNNING, T. (1986): «The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde», *Wide Angle*, vol. 8, nº 3-4.
- ROS, F. y R. CRESPO (2002): *Los olvidados*, Barcelona, Octaedro.
- ZUNZUNEGUI, S. (1989): *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra.
- ZUNZUNEGUI, S. (1994): *Paisajes de la forma*

Notas

- ¹ Si convenimos con Santos Zunzunegui (1989: 83) en llamar observador a la mirada que, consustancial a toda imagen cinematográfica, «organiza en términos visuales un mundo posible en el que se instalan determinadas figuras situadas en un tiempo y en un espacio», creemos oportuno, por mera cuestión de simetría, llamar observatorio al destinatario de esa mirada.
- ² Casetti (1989: 80-84) ha establecido una tipología de estas modalidades a partir del establecimiento de cuatro configuraciones discursivas: "objetiva", "interpelación", "subjetiva" y "objetiva irreal".
- ³ Así, Ros y Crespo (2002: 25) en su notable estudio sobre el film, describen así el momento: «El ciego intenta defenderse y golpear en vano a los atacantes que, desde varios flancos, le arrojan barro y piedras».
- ⁴ Si bien es verdad que las gallinas, junto a otros animales, irán adquiriendo funciones dramáticas a lo largo del relato, no lo es menos que en este momento aparecen todavía despojadas de las mismas para permitir así la operación de escritura anterior.
- ⁵ Ros y Crespo (2002: 51) han caracterizado oportunamente estas imágenes de los protagonistas con los brazos levantados de estribillo de la violencia. Sin ir más lejos, este plano de Pedro remite al de Jaibo agrediendo a Julián, que concluía, también, con la muerte de éste.
- ⁶ Esta búsqueda de los aspectos extremos de la persona, que Buñuel ya había ensayado en *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933), es herencia, como bien ha señalado Bazin (1977: 74), de Goya, de Zurbarán, de Ribera, de ese sentido trágico del ser humano que estos pintores expresaron a través de la más extrema decadencia humana.
- ⁷ Operación que lleva a la activación de lo que Santos Zunzunegui (1994: 125) llama contexto sintagmático o contexto «orientado en dirección a la evaluación de similitudes y diferencias entre aspectos (cualquiera que sea su dimensión) de un mismo film».
- ⁸ El film se detendrá en exponer con detalle la filiación de estos adolescentes: así, mientras que *Ojitos* comparece en el film justo cuando ha sido abandonado por su padre, Julián (Javier Amezcuca) tiene un padre en continuo estado de embriaguez.

La figura del bufón en Takeshi Kitano. Análisis textual de *El verano de Kikujiro*

Lorenzo Javier Torres Hortelano
Universidad Rey Juan Carlos

METODOLOGÍA

El término «análisis textual» que utilizo en el título de mi comunicación no es, necesariamente, sinónimo de análisis semiótico. Pero esto requiere una explicación. Cuando propuse mi *abstract* para este congreso hice un experimento: planteé a los organizadores dos posibles mesas en las que incluir mi comunicación: la primera, la de «El análisis fílmico desde la dimensión psicológica» y la segunda, en la que finalmente fui circunscrito, «El análisis fílmico desde una dimensión semiótica». El experimento consistía en comprobar qué ocurría si planteaba un título relacionado con lo que tradicionalmente se considera cercano a la metodología semiótica («análisis textual»), pero con un contenido de tipo psicoanalítico que claramente podría haber llevado a los organizadores a decidirse a incluirla en la primera de las mesa señaladas.

Más allá de la oportunidad de este experimento, su resultado nos pone en guardia ante varias interrogaciones que subyacen en la propia filosofía de este, por otro lado, magnífico congreso:

- 1) A un nivel general, pese al interés indudable de realizar un catálogo de metodologías de análisis fílmico ¿No se está abogando, quizá, por una excesiva especialización, parcelación o fragmentación de los saberes y enfoques aplicados a éste?
- 2) Más concretamente ¿Si se hace análisis textual, ya no cabe integrar el análisis de cariz psicoanalítico o de cualquier otro tipo? Es decir ¿Son autoexcluyentes?
- 3) Por último, vale una interrogación que nos va a dar pie para avanzar y plantear ya la metodología que proponemos: ¿puede hablarse de una metodología de análisis textual que no sea exclusivamente semiótica?

A ésta última pregunta respondo que sí. Entiendo, pues, el análisis textual como una macrometodología en la que la semiótica es una herramienta más, la cuál, como veremos enseguida, puede cumplir una función esencial al principio del análisis. Asimismo, el psicoanálisis sería otra disciplina más, quizá de uso más útil en estados más avanzados del análisis.¹

No por ello me alejo del espíritu del congreso; pues aunque no pretendo una defensa a ultranza de la metodología semiótica, ni tampoco de la psicoanalítica ¿por otra parte, me faltarían conocimientos para ello? creo, sin embargo, en la utilidad de mi propuesta integradora.

Digo creo, pero no es una cuestión de fe, pues la propuesta que ofrezco en esta comunicación, finalmente, se materializa y proviene de un amplio proyecto de investigación que se ha desarrollado desde principios de la década de los noventa y que dirige el catedrático de comunicación audiovisual de la Universidad Complutense, Jesús González Requena. Es una propuesta metodológica, pues, que ya ha dado sus frutos y que ha ido cristalizando en un conjunto de seminarios, proyectos editoriales como la revista Trama & Fondo, congresos sobre análisis textual, etc., que hemos venido llamando Academia del Texto ¿Por qué no tomarse en serio, pues, una metodología integradora que funciona?

La metodología que utilizamos en esta academia es aplicable a todo tipo de textos; pero con un interés esencial en los artísticos (literarios, filmicos, plásticos, musicales, etc.). Podemos hablar, entonces, de una metodología del texto artístico, cuyo marco conceptual es interdisciplinar. Preferimos este término frente al de “multidisciplinar” porque no empleamos una mera suma de disciplinas y metodologías, sino, más bien, una interrelación entre ellas: la estética, la semiótica, el psicoanálisis, la antropología, la filosofía y la teoría del cine, son alguno de estos campos que hemos puesto en funcionamiento en nuestro análisis. En esta comunicación no nos dará tiempo a resumir cómo actúa cada una de ellas dentro del análisis. Así que, al menos, definamos algunos de los conceptos clave que manejamos.

Por ejemplo, el concepto de texto, que es uno de los más polisémicos ¿y esto nos devuelve al experimento del principio. Como afirma González Requena, «el texto es el ámbito de la experiencia del lenguaje en la que el sujeto se conforma» (González Requena, 1996: 9). O, dicho de otro modo, en el que se conforma el deseo del espectador. Precisamente, la semiótica, como ciencia de los discursos, no da cuenta de la experiencia humana del deseo en los textos.

La experiencia es eso que no puede articularse como significación. O si se prefiere: lo que no puede transmitirse en un proceso de comunicación. También por ello mismo: lo que no puede ser entendido, pero que es objeto de saber [...]

Pues se trata de una magnitud que puede ser detectada a través de los efectos, de polarización o de quiebra, que produce [...] en los discursos [...]

¿Y no deberíamos pensar los textos artísticos desde un punto de vista semejante? Es decir: como el resultado de ese extraño acto de lenguaje ¿pues tal es? que conduce a tratar de escribir la experiencia (González Requena, 1996: 10)

Aquí encontramos la razón del por qué de esa focalización en el texto artístico. Resumidamente, diremos que es en este tipo de texto dónde podemos analizar de una manera más enriquecedora el anclaje de la subjetividad humana (en su experiencia de los textos). Evidentemente, partimos del hecho de que la subjetividad humana es importante. Así, ese anclaje en el texto no es igual cuando el espectador se enfrenta, por ejemplo, a un partido de fútbol que a un film clás-

sico. Subrayo aquí que no estoy afirmando que esas diferentes experiencias sean mejores o peores, sino que el *anclaje de la subjetividad humana* es cualitativamente diferente entre ellas.

Los textos artísticos, por tanto, y dentro de ellos, los cinematográficos, son más que un simple discurso inteligible. Precisamente, lo que más nos atrae de ellos son aquellos momentos donde su comunicabilidad, lo que entendemos, empieza a resquebrajarse, a producir ruido, provocando una interrogación en el espectador que le hará volver a ese texto artístico repetidamente a lo largo de su vida.

¿De qué hablamos, entonces, cuando escribimos subjetividad? En nuestra metodología, para poder rendir cuentas de la experiencia humana del lenguaje que se produce en los textos, atendemos a tres registros: *lo imaginario* (es decir, lo que hace deseable a una imagen), *lo semiótico* (o red de significantes) y *lo real* (lo que en el texto está más allá de las *imágenes* y de los significantes, es decir, lo que se resiste al entendimiento del espectador). Finalmente, atendemos a una dimensión, *la simbólica*, que surge del hecho de considerar al texto como un espacio de interrogación del sujeto. Así, la dimensión simbólica es una interrogación, que puede dar lugar a la formulación de una palabra que afronte lo real. Precisamente, esa interrogación no se da en el visionado de un partido de fútbol. O sólo a veces, por ejemplo, cuando se repite una y otra vez la jugada del gol desde diferentes ángulos: el psicoanálisis sabe de la especial pregnancia de la repetición del momento justo.

Estos registros, de origen lacaniano y revisados por González Requena, no son simples abstracciones; sino elementos materiales del texto que hay que localizar en el análisis mediante un proceso más o menos exhaustivo de lectura o segmentación de la imagen y el audio, sin perder de vista la estructura narrativa general.

BIOGRAFÍA

Se trataba de analizar la figura del bufón en el film *El verano de Kikujiro* de Kitano Takeshi². He escogido esta figura inicialmente porque el personaje público que es Kitano se construye todo él alrededor de esta figura cómica: sus apariciones en programas televisivos van en esa dirección; pero incluso cuando actúa de *yakuza* o gángster japonés, su interpretación roza claramente las características del bufón.

En este sentido, su biografía tiene datos muy interesantes que nos indican su tendencia a la bufonada. Además, quizá, el film que nos ocupa es uno de los que más elementos autobiográficos muestran. Así que atendamos a alguno de ellos. Kitano Takeshi nace el 18 de enero de 1947. Es hijo tardío de un modesto artesano del barniz llamado, precisamente, Kikujiro, y de una voluntariosa mujer, Saki. En este sentido, *El verano...* puede verse, quizá, como un sincero homenaje a la ruda y tragicómica figura de su padre, que ronda ya los 50 cuando nace Kitano. Siendo el menor de tres hermanos, crece en una precaria casita situada en un suburbio obrero de Tokio al que el director da altura mítica cuando afirma: «Crecí en la misma zona en la que creció la gente de la *yakuza*. Casi nunca hablaba con mi padre. Creo que era miembro de la *yakuza*, aunque para mantenernos se veía forzado a trabajar como pintor» (De Felipe, Fernando, *et. al*, 2003: 106). Vemos, pues, que la bufonada aparece hasta cuando habla de su padre; lo que nos indica, por otra parte, como ocurre casi siempre en el trasfondo de ésta, que la bufonada surge de un núcleo doloroso.

En la biografía de Kitano este hecho tiene su sentido: su padre es más bien un tipo mediocre y humilde que hace todo lo posible para sacar adelante a su numerosa familia a golpe de trabajos extra. El problema es que se suele tornar extremadamente violento (aunque sólo de puertas adentro) cuando se emborracha, para terminar descargando su frustración contra los suyos. Como contrapeso tenemos a la madre, a cuya tenacidad se debe el que sus hijos no abandonen los estudios y se den a la mala vida.

El pequeño Takeshi, uno de los mejores estudiantes de su curso, pronto descubre dos de sus grandes pasiones: el béisbol y el boxeo. Tras aprobar los exámenes de ingreso en la Facultad de Ingeniería Mecánica y tras una etapa efímera en la que piensa dedicarse al diseño de coches, los intereses de Takeshi pronto toman un rumbo más bohemio. Fascinado por la cultura *hippy*, la actitud *beatnik*, el pensamiento de Sartre y la música de Charlie Parker y Bill Evans, Takeshi, que pasa ya más horas en los cafés de jazz que en las aulas, es finalmente expulsado de la universidad por *mal comportamiento*.

Coherente con su vitalidad y habiendo defraudado ya a su padre, se independiza con 20 años. Superviviente nato y poseedor de una envidiable capacidad de adaptación, el joven Kitano se busca la vida trabajando de camarero, mozo de carga, representante, pocero o taxista. Es un periodo extremadamente duro, pero cargado de libertad personal y precario en lo económico que le hará, finalmente, replantearse su estilo vida. En el verano de 1972 se traslada a Asakusa (que es el barrio donde viven los protagonistas del film), otro suburbio a las afueras de Tokio en el que se agolpan los principales clubes de alterne y los cabarets de la ciudad (o sea, la actualización del concepto de *mundo flotante* que tan maravillosas obras de arte nos dejó el periodo Edo de la cultura tradicional japonesa), donde termina sirviendo cafés en un insalubre local nocturno en el que se simultanean los stripteases con los números cómicos. Ese mismo año pasa a encargarse del ascensor del local, empleo que le permite conocer a su director de espectáculos, el cuál, le pone inmediatamente a tomar lecciones de claqué.

Es otro interesante dato biográfico, pues hay una secuencia, hacia el inicio del film, en la que un par de bailarines ensayan un número de claqué: el personaje interpretado por Kitano, Kikujiro, les increpa crudamente, pues no ve ninguna gracia en ese baile; sin embargo, éste, hacia la mitad del film, intenta él mismo unos pasos de claqué, mostrando el proceso de maduración del personaje, precisamente, a partir de convertirse el mismo en un bufón bailarín de claqué.

Pronto Kitano tendrá su oportunidad: un actor del citado garito cae enfermo y Kitano aprovecha la oportunidad ocupando su lugar en el escenario interpretando a un travesti. A pesar de que su improvisado debut no es un desastre total (un sector del público llega incluso a reírse), el director no está demasiado convencido de sus aptitudes escénicas, por lo que le recomienda reorientar su carrera. Tras intentos varios más o menos fallidos, conoce a un aspirante a cantante con el que forma el dúo *manzai* (que es un estilo de improvisación cómica basado en la rapidez de ideas y el sarcasmo) que le lleva directo a la fama: *The Two Beats* (el otro compañero es el que aparece en la película como el personaje acosado en la parada del autobús (F1). Rebautizado desde ese momento como *Beat Takeshi* (nombre de guerra que todavía utiliza cuando firma como actor de cine o televisión), sus escatológicos e incluso repulsivos números cómicos no tardan demasiado en llamar la atención de los cazatalentos televisivos, que ven en la atrevidas y delirantes provocaciones tipo *dadá* de la pareja un producto perfecto para ganar audiencia. Sin embargo, la ultraconservadora cadena nacional *NHK*, la más importante del país, reacciona al

principio con precaución ante el imparable ascenso mediático del dúo, recibido con pasión por el público y con uñas y dientes por la crítica.

En 1978, a los 31 años de edad y justo a las puertas del éxito masivo, Takeshi decide casarse con una joven actriz llamada Mikiko, la mujer que se convertirá desde entonces en su musa y en su principal consejera y sufridora, amén de su apoyo moral e incluso financiero cuando atraviesa una mala racha. Con su carrera y su vida aparentemente encarriladas, Takeshi vuelve la vista atrás y empieza a acercarse de nuevo a su familia a la que tiene abandonada desde su espantada bohemia. En el 79, durante una actuación, muere Kikujiro, su padre, de una larga dolencia cardíaca. No llegará a disfrutar, pues, del éxito que su hijo está a punto de alcanzar como estrella televisiva con programas míticos, que llegaron incluso a España, con el nombre de *Humor amarillo*.

Su vida cambia drásticamente en 1994: tras rodar su primera comedia, (*Getting Any*, 1994), tiene un accidente casi mortal al chocar contra un poste de teléfono, tras salirse de la carretera con su motocicleta que conduce completamente borracho. Pasa cuatro meses ingresado, con numerosas fracturas (especialmente en la cabeza), que le dejan severas cicatrices y una afasia que le da el toque definitivo para interpretar al terrorífico y, a la vez, humano *yakuza* que cree ver en su padre. Kitano lo comenta con su peculiar humor:

En el accidente me golpeé el costado derecho de la cabeza. Parece que este costado está relacionado con el potencial artístico. Así que había dos posibilidades: o me convertía en un genio inigualable o me transformaba en un completo imbécil... Obviamente, preferí intentar ser un genio. Y me puse a leer montones de libros y a ver muchas películas para alimentar mi creatividad (http://www.zonalibre.org/blog/alikuekano/archives/cat_cineasiatiko.html, 01-06-05)

En otro momento, en una rueda de prensa, comenta:

Oí una vez una frase de la Biblia, que venía a decir que los que tienen vida deben estar atentos y despiertos... Ahora comprendo que quería decir que los que tienen vida deben vivirla al máximo (SEMINCI, 1998: 128).

El traumático accidente le incita a dejar la bebida y a dedicarse profundamente a la lectura, la música, el estudio de la ciencia y a la pintura, con un claro estilo naïf, que nos retrotrae a los dibujos infantiles y a la propia figura del bufón: por ejemplo, de su mano son los cuadros que pinta uno de los personajes de *Flores de Fuego (Hana-Bi, 1997)* como puede verse en esas formas circulares que coronan la cabeza de dos animales salvajes: un estilizado león (F2) y un tranquilo leopardo (F3), que nos recuerdan a las guirnaldas y campanillas del bufón.

Análisis de la figura del bufón

Para ilustrar la metodología que hemos detallado, nos vamos a concentrar en la primera aparición de la figura del bufón en el film. Pero antes, atendamos brevemente al origen histórico de este interesante personaje. Así lo describe Voltaire en su *Diccionario filosófico*:

[...] término latino con el que se designaba a los que aparecían en el teatro con las mejillas infladas para recibir bofetones a fin de que el golpe fuera más ruidoso e hiciera reír más a los espectadores (Voltaire, 2002).

De hecho, ese es el sentido etimológico del término *bufón*, pues éste hacía un ruido característico, *bufaba*, al recibir el bofetón. Hay aquí una clara relación con Kikujiro, pues los golpes que recibe a lo largo del film son incontables.

Pero busquemos una definición más elaborada. Por ejemplo, en el *Diccionario de teatro* de Pavis Patrice, la entrada correspondiente al concepto de bufón nos dice que:

El bufón está presente en la mayor parte de las dramaturgias cómicas [...] es el principio orgiáco [sic] de la vitalidad desbordante, la palabra inextinguible, la revancha del cuerpo sobre el espíritu (Falstaff), la burla carnavalesca del pequeño frente al poder de los grandes (Arlequín), la cultura popular frente a la alta cultura (los pícaros) [...] (Patrice, 1998).

En nuestro caso, parece evidente que Kikujiro está más cerca del arlequín en lo que tiene de *yakuza* falsario y, sobre todo, está cerca del modelo del pícaro. No obstante, creo que la figura del bufón que interpreta Kitano es todavía más rica. La entrada sigue así:

[...] el bufón es como el loco, un ser marginal. Este estatuto de exterioridad le autoriza a comentar impunemente los acontecimientos, en una especie de forma paródica del coro trágico. Su palabra, como la del loco, es a la vez prohibida y escuchada (Patrice, 1998).

Entonces ¿Está loco Kikujiro? No me atrevería a decir tanto. Sí es claramente, sin embargo, un ser marginal o bufón que, como se indica en la cita, comenta la realidad y actúa impunemente sobre ella; pero yo añadiría, asimismo, que actúa creativamente sobre ésta. Es lo que se ve, por ejemplo, en la secuencia de las carreras en el velódromo, cuando Kikujiro intenta adivinar los números de los ganadores a través de la mente de Masao.

Nos preguntábamos si Kikujiro está loco o no. La explicación del concepto de bufón según Patrice sigue así, esta vez citando a Foucault:

Desde las profundidades de la Edad Media, el loco es aquel cuyo discurso no puede circular como el de los demás: ocurre incluso que su palabra es considerada como nula o no pronunciada [...]; pero también ocurre que, a diferencia de cualquier otra palabra, se le atribuyen extraños poderes, como el de decir una verdad oculta, el de anunciar el futuro, el de ver desde la total ingenuidad lo que la sabiduría de los demás no pueden percibir (Patrice, 1998)³.

Reconocemos en estas palabras de Foucault esa magia que el bufón Kikujiro intenta gestionar a través del niño Masao, por ejemplo, en la secuencia de las carreras señalada.

Patrice cita también a Adorno en un punto que se ve igualmente reflejado en el film:

Si el género humano hubiese conseguido desprenderse tan totalmente como creemos de su parecido con los animales, no ocurriría que de repente sea capaz de reconocer ese parecido y de sumergirse en la felicidad que ello le proporciona; el lenguaje de los recién nacidos y el de los animales parecen el mismo. En el parecido de los payasos con los animales se ilumina el parecido del hombre con el mono: la constelación animal-tonto-payaso es uno de los fundamentos del arte (Patrice, 1998)⁴.

Esta idea también queda ilustrada en el film, como podemos ver en los siguientes fotogramas, en los que compartimos como espectadores la visión poliédrica de una libélula (F4-5) y vemos a otro de los bufones del film transformado en pulpo (F6):

Podemos ahora ir directamente al análisis del primer fotograma en el que aparece la figura del bufón en el film. Se trata de una fotografía a modo de cuadro viviente (F7). A lo largo del film irán apareciendo toda una serie de fotografías ¿pues del álbum de foto de Masao se trata? que conformarán un tipo de segmento o macroelemento.

Pero será F7 la que definirá desde el principio el carácter de bufón de Kikujiro. Esos molinillos alrededor de su cabeza, que se mueven sobre lo parece una foto fija, efectivamente recuerdan

a la caperuza con puntas como orejas de asno o con cascabeles del bufón típico (F7.1-7.2). Por lo que sin haberle visto actuar todavía, ya vemos que está caracterizado como bufón.

Retomando la metodología que hemos explicitado al principio, este es el registro imaginario de F7, que tiene que ver con la puesta en escena elegida.

Al ser la primera vez que Kitano aparece en el film, es un momento de gran importancia para mostrar al espectador el tipo de personaje con el que se va a encontrar. No obstante, Kikujiro no aparecerá en ningún momento del film vestido de esa guisa. Es por tanto, una foto extradiagética, como el resto de fotos de las que hemos hablado. Aunque decir extradiagéticas es decir poco: realmente tienen un estatus de realidad diferente al del resto de imágenes del film, un estatus, pues que tiene que ver con el bufón.

Las fotos que irán salpicando la trama a modo de separadores son una especie de naturalezas muertas o planos móviles, simplemente enmarcados para darles apariencia de fotografía. El movimiento localizado dentro la que nos ocupa (F7, los molinillos de viento alrededor de la cabeza de Kikujiro, su leve afasia) parecen alejarla de lo puramente fotográfico o, como si estuviese representando el mismo acto fotográfico. De hecho, sus posturas y el mismo escenario, parecen mostrar la preparación para una foto de estudio: lo intuimos por la frontalidad de la imagen, por elementos escenográficos tales como los cojines en los que se apoyan, el *kimono* de él y, sobre todo, por el fondo de la composición, en la que vemos un biombo de apariencia tradicional, que podría representar perfectamente alguna de las historias clásicas de los *Cuentos de Genji* (Shikibu, 1002) (F7.3-7 fragmento).

Este sería el segundo de los registros que hemos comentado: el semiótico o cadena de interrelaciones a la que nos puede llevar la imagen. El tercero, lo real, viene marcado por lo que hace huella en la imagen, por lo que se sale del buen orden del discurso semiótico y de las imagos proporcionadas: las hastiadas miradas a cámara (fotográfica) de los personajes hacia el espectador, a modo de interpelación directa al principio del relato; pero también por el movimiento ¿dentro de una imagen fija? de ese elemento que hemos afirmado, caracteriza como bufón a Kikujiro: los molinillos de viento.

Todos los elementos de F7 resaltan la figura del que será el protagonista del film; el cuál, pese a su vestimenta tradicional, que le embarga de cierta dignidad, aparece ya como un bufón debido a esa corona y a su inconfundible expresión de fastidio, desazón o descreimiento. O quizá, de simple fanfarrón. Lo que todavía no podemos saber a estas alturas del film, pero que luego se verá confirmado, es que ese ropaje tradicional, que hace referencia a unos orígenes ancestrales, no sólo le caracterizan como bufón (reforzados por los molinillos de viento), sino que le señalan también como padre simbólico de Masao. Y ahí podríamos localizar la dimensión simbólica de la imagen, la cual, aúna los tres registros anteriores. Si el registro imaginario tenía que ver más con la puesta en escena, la dimensión simbólica se relaciona más con la estructura narrativa del film⁵.

Esta referencia a cierto corpus simbólico de los orígenes se ve reforzado por el fondo (F7 Fragmento) al que ya hemos hecho referencia y que se asemeja a alguna de las ilustraciones de los *Cuentos de Genji* (F7.3).

La intertextualidad se refuerza si atendemos a su contenido: se trata de una recopilación clásica de cuentos de la corte del siglo XI, de la época Heian y se la considera la primera novela de la Historia. Fue realizada por una mujer, Murasaki Shibiku. Esta Murasaki viajó mucho antes de

escribir esta recopilación, tuvo un hijo, pero el padre murió siendo éste pequeño. Es en esta viudedad cuando escribe la citada recopilación a base de capítulos sutilmente interrelacionados. Tenemos ahí pues tres elementos en común con F7 y el mismo relato de Kikujiro: una serie de capítulos que demarcan un relato más amplio, el tema del viaje y un niño huérfano de padre.

Sea como fuere, lo importante es que el fondo de la fotografía de F7 conforma ese horizonte simbólico de los orígenes que marcará la peripecia de Masao a la búsqueda de su madre, ayudado por un *yakuza* mediocre, reconvertido en bufón para conseguir su mayor proeza: enseñar a un niño a sonreír.

No tenemos más espacio para desarrollar nuestra teoría del bufón. Sólo apuntar que es una teoría que se va reforzando a lo largo de todo el relato, teniendo como punto de llegada ese fondo de F7; es decir, la conversión de Kikujiro en padre simbólico, cuyo particular pasaje por el bosque mágico de dificultades es convertirse, previamente, en bufón.

Bibliografía

ADORNO, Th: *Théorie esthétique*, Gallimard, París, 1964.

DE FELIPE, Fernando, et al.: "La escritura de la violencia" en *El Principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés*, Paidós, The Japan Foundation, Festival Internacional de Cinema de Sitges XXXVI, 2003.

FOUCAULT, M.: *L'Orde du Discours*, Gallimard, París, 1971.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: "El texto: tres registros y una dimensión", *Trama & Fondo*, nº 1, Madrid, 1996, pp. 3-32.

PATRICE, Pavis: Diccionario de teatro. (Dramaturgia, estética, semiología), Paidós, Barcelona, 1998.

SHIKIBU, Murasaki: *Romance de Genji (Genji Monogatary)*, Juventud, Palma de Mallorca, 2000. La ilustración corresponde al grabado en madera de la edición de 1650

Relato ilustrado de Genji (Eiri Genji Monogatary), y son obra de Yamamoto Shunsh?, un artista de Kyoto que vivió entre 1610 y 1682, famoso por sus trabajos en laca. Traduc.: Fernando Gutiérrez.

VOLTAIRE: *Diccionario filosófico*, RBA, Barcelona, 2002 (*Dictionnaire philosophique*, Francisco María Arouet, 1764, Ámsterdam).

VV.AA: *Takeshi Kitano*, Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1998.

http://www.zonilibre.org/blog/alikuekano/archives/cat_cineasiatiko.html, consultado el 01-06-05

Otras Webs consultadas como documentación:

www.otrocampo.com (junio 2005)

www.midnighteye.com/reviews/kikujiro.shtml (junio 2005)

www.labutaca.net/films/colabora/elverano.htm (junio 2005)

www.senseofcinema.com (junio 2005, varios artículos sobre el film)

www.duallens.com/index.asp?reviewID=51603

www.film.u-net.com/Movies/Reviews/Kikujiro.html

(Crítica de Jonathan Rosenbaum, 2000, consultado junio 2005)

Notas

- ¹ Soy consciente de que ni el panorama político español ni europeo (tendente a la fragmentación), ni el ambiente académico nacional ni internacional, con investigadores como Bordwell críticos con las macroterorías, es favorable a este tipo de perspectivas abarcadoras. Quizá, por ello, sostenerlas suponga toparse con lo fértil de lo políticamente incorrecto.
- ² Optamos por escribir los nombres japoneses como lo hacen ellos: primero el apellido, después el nombre de pila.
- ³ Cfr. Foucault, 1971, pp. 12-13.
- ⁴ Cfr. Adorno, 1974, p. 163

El aparato cinematográfico como reproductor de ideología: la paradoja de un debate abierto y olvidado¹

Roberto Arnau Roselló
Hugo Doménech Fabregat
Universitat Jaume I. Castelló

Desde las páginas de algunas revistas francesas especializadas en el discurso cinematográfico (como *Cahiers du Cinéma*, *Nouvelle Critique* y *Cinéthique*) más influyentes de la década de los sesenta y setenta, se sientan las bases de un debate plenamente ideologizado que constituirá el principal eje de reflexión y acción, aglutinando las posiciones y voces críticas que se enfrentaban al orden social establecido y a la hegemonía del M.R.I. En el ámbito del análisis fílmico, las aportaciones y rupturas teóricas de aquellos años supusieron una renovación también en las metodologías que se venían usando. La consideración de la cámara cinematográfica como artefacto mediador ideológico preeminencia en el análisis una serie de cuestiones sobre la realidad y la representación fílmica, sobre la enunciación y el sujeto que narra, etc. que este texto no puede abordar con detalle, pero su influencia sobre los métodos analíticos es, a nuestro juicio, radical. Se trata de reivindicar de algún modo la pertinencia y actualidad de estas discusiones, de revitalizar una discusión que quedó en aquellos momentos sin concluir, pero que paradójicamente ha caído en el olvido, como si estuviese completamente agotada. Nuestra postura se basa en que la politización de los debates teóricos que tienen lugar en las décadas de los sesenta y los setenta, politiza a su vez el análisis textual cinematográfico.

Las posturas de los diversos autores que publican sus artículos en estas revistas hay que enmarcarlas en el contexto teórico crítico de los años precedentes para comprender el alcance de sus respectivas aportaciones. Sus proposiciones se producen en un momento en el que tras las fértiles y singulares aportaciones de los textos de, entre otros, André Bazin (1966) o Jean Mitry (1978) en escena una nueva dimensión crítica como es el estructuralismo en una situación de convergencia natural de la teoría de las ideologías del marxismo en el terreno sociológico y el

psicoanálisis en el psicológico, que entiende los productos de un discurso como un sistema, segmentado, clasificado, con el acento de su análisis puesto en los niveles formales.

Christian Metz (1972: 55-145) enriquece la teoría del cine con sus investigaciones que suponen la base sobre la que se desarrollará de manera exponencial la rama derivada de la lingüística denominada *semiótica filmica*. Metz acomete la continuación teórica de los trabajos de Bazin, para él, el cine es un *hecho de lenguaje* en el sentido de que es capaz de construir en cada una de sus manifestaciones su propio discurso gracias al montaje, capaz de re-crear en cada film sus propios términos expresivos.

Tras toda esta variedad de debates (de la que aquí, por su considerable envergadura, no podemos apenas dar cuenta) se vislumbra un nuevo modo de entender el fenómeno cinematográfico: en ese momento, hablar de lenguaje e ideología en el film es reconocer que las películas no son sólo el lugar de expresión de un lenguaje que se autoafirma sino el espacio en el cual ese lenguaje es atravesado por toda una diversidad de contradicciones en las que se concreta la dimensión ideológica –dialéctica, como hemos visto– de toda obra artística. Desde hace treinta años, han reflexionado sobre esta cuestión un gran número de autores, como Guy Hennebelle (1977), o Andrés Linares (1976: 50-53), entre otros, desde diferentes puntos de vista más o menos politizados; sin embargo, una aproximación a estos debates claramente ideologizada con la que sintonizamos en múltiples aspectos y de la que nos sentimos deudores se puede encontrar en un texto de Francisco Javier Gómez Tarín (2003 y 2005), en el que se apunta el camino que aquí desarrollamos con más detalle.

Sin duda, la revista más importante de la época, el corazón de las acaloradas tesis y antítesis teóricas de diversos autores sobre el lenguaje cinematográfico y la *politique des auteurs*², sobre arraigo del cine en la política y viceversa, es *Cahiers du Cinéma*. Con cierta pretensión de cientificidad, desde el año 1964 la publicación se erige como el cauce en el que confluyen la necesidad de responder a las nuevas formas de hacer y entender el cine, y, por otro lado, la exigencia de crear unos nuevos instrumentos críticos que superaran las afectaciones de la crítica impresionista o literario-descriptiva que se había venido ejerciendo hasta ese momento desde ciertas publicaciones institucionalizadas.

Sus contenidos se nutren de las aportaciones de Metz o Pasolini, de la elaboración de una poética formalista-estructuralista en los textos de Noël Burch (1977) y, en progresiva politización, hasta de las más radicales concepciones cinematográfico-políticas que se desarrollarán en el seno de la revista en su época de creciente compromiso, hacia 1969, coincidiendo con la publicación en sus páginas de los *Escritos* de S.M. Eisenstein.

Su posición respecto al binomio cine-política se expresa en que:

no se puede pensar en él (este binomio) sin cuestionar científicamente la articulación y la interpenetración de dos campos heterogéneos y desigualmente regionales de la superestructura: el de la política, y, en el de la ideología, el papel específico de las prácticas significantes (Pérez Perucha, 1988: 205).

Sin ese planteamiento del marxismo se permanece en el empirismo y

el dogmatismo ideológico cuyas consecuencias políticas sólo pueden hacerle el juego a la clase dominante, al sistema capitalista del cual sabemos que su reproducción a nivel de la superestructura, está relacionada con los Aparatos Ideológicos del Estado (Althusser), de los cuales el cine es un eslabón de principio a fin (Pérez Perucha, 1988: 206).

Para *Cahiers*, la ideología burguesa se enmascara, toma diversas y variadas formas, y en el terreno cine-política especialmente la del progresismo. Un progresismo de “contenido” que no cuestiona lo esencial, la modificación de la relación de los espectadores respecto a sus condiciones de visión de una película. Mientras el cine de Hollywood se descompone, los films que aspiren a intervenir políticamente desde la izquierda deben contribuir a esa descomposición, y si con la pretensión de:

conectar con un mayor número de personas posible dejan intactas las formas de ese cine (que no son únicamente formales sino completamente ideológicas), esas películas –progresistas o no– tienen todas las posibilidades de hacer el juego a la ideología dominante (Pérez Perucha, 1988: 206).

En el caso de *Cinéthique*, publicación que inicia su andadura en enero de 1969 proclamando abiertamente su adscripción a las tesis del marxismo-leninismo desde principios maoístas, las preocupaciones se centran en el papel del trabajador cinematográfico en relación con la ideología que contribuye a difundir con su actividad laboral y en la consideración del film como mercancía. La irrupción de sus postulados provoca una profunda agitación en los ambientes de reflexión franceses de la época. El radicalismo de sus proposiciones despertó tanto fervientes adhesiones, como estruendosas repulsas, quedando claramente posicionados política e ideológicamente.

Gerard Leblanc (1969) y Jean Paul Fargier (1970) distinguen entre dos tipos irreconciliables de actitud cinematográfica: por un lado, un tipo de cine *idealista* que se basa en una voluntad inequívoca de hacer ver el mundo sin que pueda aparecer el trabajo propio del film, ni la instancia enunciativa. Es un tipo de cine que se encuentra asentado sobre las nociones de reflejo y expresividad, mostrando así una visión organizada e ideal del mundo que perpetúa el sistema de representación burgués; por otro lado, describen un tipo de cine denominado *materialista* que plantea la puesta en evidencia incondicional de su proceso de fabricación o producción, “mostrando abiertamente sus determinaciones económicas y criticando en el acto sus presupuestos significativos” (Zunzunegui, 1988: 149). Este último tipo de cine se erige como reflejo de un proceso, como un dispositivo autorreferencial dedicado a mostrar la actividad interna del trabajo del film como productora de sentido. Busca quebrar las relaciones entre la representación y lo representado para fijarse en los vínculos que las imágenes establecen entre sí, combatiendo “la idea de un significado trascendente exterior a las operaciones de sentido realizadas por el propio film” (Zunzunegui, 1988: 150).

El papel que puede/debe desempeñar el cine es su principal tema de interés. El objeto fílmico, para Gerard Leblanc es “como cualquier otro producto fabricado, el resultado de un trabajo que desaparece [...], de un espectáculo destinado precisamente a distraer al espectador del trabajo que se lleva a cabo en otro sector de la industria” (Pérez Perucha, 1988:175). Para *Cinéthique*, pues, un film sólo accede al estatuto de obra de arte por la acción del olvido sobre su propia génesis. Por lo tanto, para producir un cine revolucionario no basta con que el contenido de las representaciones varíe, éstas han de ser evidenciadas, desnaturalizadas.

Se preconiza en sus páginas una fractura con la clásica e inoperante concepción del cine político entendido como la mera sustitución de los contenidos manteniendo los mismos sistemas de representación y procesos de significación. Se aboga por activar el trabajo interpretativo del espectador, ya que el aparato cinematográfico es portador de la ideología capitalista en sus propias especificaciones técnicas. Así, la naturaleza del medio le condena a reflejar las ideologías existentes y a producir una propia a través de la impresión de realidad, la transparencia enun-

ciativa, la presunta neutralidad. El problema de “la eficacia política de los films debe plantearse concretamente, es decir, en sus relaciones con los aparatos ideológicos y políticos”³ a los que se enfrenta el proletariado en un momento histórico determinado.

Por otro lado, Jean Louis Baudry (1974) aporta otro de los aspectos decisivos en el discurso de *Cinéthique*. El aparato cinematográfico, en su opinión, es puramente ideológico ya que reproduce un código perspectivo heredado del *Quattrocento*, y es incapaz de tener alguna relación objetiva con lo real. Desde el renacimiento, la pintura ha elaborado una visión plana del universo que desde una concepción idealista de la homogeneidad del ser procura la constitución de un sujeto trascendental. Así, el cine refuerza la noción de continuidad que fortalece esa constitución. Incorporando algunos conceptos de origen lacaniano, Baudry insiste en el carácter paradójico de la naturaleza fílmica que es un espejo que no es un espejo, puesto que lo refleja todo excepto al espectador, modelando el “yo” como en una *mise en abîme* en el imaginario.

Es evidente que el extremismo de la posición de *Cinéthique* se vuelve reductor para el análisis fílmico, aunque no podemos negar la honestidad de los principios que defendían en la publicación y que llevó a los críticos de esa revista a renunciar a los estudios sobre el film para convertirla en una fuente de ensayos estrictamente políticos hasta su desaparición. Puesto que el cine no puede ser entendido sin tecnología o dinero, la idea de cine materialista puro es una entelequia y la distinción idealista/materialista resulta binaria y maniquea. Donde estos autores apenas reconocen como materialistas un número muy reducido de obras, sus colegas de *Cahiers* trazan una línea de demarcación en la producción fílmica mucho más apta para elaborar una crítica ideológica efectiva, reconocen como objetivo principal la denuncia del sistema de representación y “sus posiciones introducen un necesario nivel de matización en el análisis susceptible de facilitar una intervención cultural que no se reduzca a la pura constatación de una situación material en la historia” (Zunzunegui, 1988: 151).

La respuesta, pues, no se hizo esperar de la mano de Jean Narboni y Jean Louis Comolli (1969). En directa polémica con las tesis de *Cinéthique*, partiendo de la concepción del cine como parte fundamental del sistema de representación que reproduce el mundo no en su realidad concreta sino aberrado y puntuado por la ideología, tratan de subvertir ese sistema estableciendo las diferencias que existen entre unas obras y otras, entre los distintos papeles que juegan los diversos tipos de filmes, se trata de hablar de películas sin negar la existencia del aparato que las produce. Para ello, distinguen entre varias clases de films:

1. Los que reflejan ciegamente la ideología dominante y, en consecuencia, hacen soñar al espectador siendo ciegos a su propio encubrimiento y nos devuelven al (sobre) natural orden del discurso.
2. Los que operan de un modo dual: a nivel del *significado* tratan temas explícitamente políticos, a nivel del *significante* cuestionan la representación.
3. Los que no tienen un significado explícitamente político pero que acceden a él a través de un trabajo formal crítico.
4. Los que tienen un contenido explícitamente político pero no se rebelan ante las normas del sistema de representación.
5. Los que son aparentemente representativos de la cadena ideológica a la que se mantienen sujetos pero que por acción del trabajo del film producen una distorsión entre un proyecto reaccionario inicial y el resultado fílmico concreto.

6. Los que se basan en el directo, realizándose en actos políticos o sociales, pero que no se diferencian del cine político clásico al no transgredir el sistema de representación.
7. Los que aún basados en el directo, trabajan en un campo más amplio de investigación tratando de superar la idealista concepción de la mirada que atraviesa las apariencias.

Sin duda, esta polémica sigue hoy día vigente y buena muestra de ello es el volumen de autores que a ella hacen referencia aún en la actualidad. La proliferación de argumentos a la cual sirvió de base no está todavía agotada.

Entre otros críticos y posiciones diversas que enriquecieron el panorama teórico de aquellos años cabría hacer mención, por último, a las tesis defendidas por Jean Patrick Lebel (1973) desde las páginas de la revista *Nouvelle Critique* en el transcurso del año 1970.

Su posición se erige como la antítesis de la de J. L. Baudry defendida desde *Cinéthique*, y supone la tercera baza teórica que aborda el binomio cine-política desde una perspectiva marxista, aunque marcadamente revisionista por su implícito reaccionarismo. Lebel insiste en que la naturaleza ideológica del aparato cinematográfico no está en su esencia, sino que tiene más que ver con un tipo de fenómeno histórico relacionado directamente con la función que ese aparato desempeña en un momento dado. Para él, el cine es ideológicamente neutro y la versión materialista que propone *Cinéthique* no puede existir si no se niega la misma estructura técnica del cinematógrafo. La filmación, aunque implique un dispositivo, conserva la posibilidad de reflejar la realidad. Sus afirmaciones son objeto de una dura crítica, tanto desde esta última revista, como desde *Cahiers*, concretamente en los extensos y lúcidos artículos posteriores de Jean Louis Comolli (1971). Desde estas posturas se considera que Lebel se establece en las posiciones del empirismo y el eclecticismo dogmáticos para convertirse en el protagonista de formulaciones oportunistas tales como "punto de mira ideológico", cuyo eslogan subyacente es *el fin justifica los medios*.

Así, entre estas dos concepciones antagónicas, se abre un terreno de reflexión y diversidad teórica muy fértil en el que no pretendemos penetrar en este texto, tan sólo hemos hecho referencia a las posiciones más destacadas para ubicar las posiciones teóricas que posteriormente influirán de una manera decisiva sobre las metodologías de análisis fílmico, transformándolas y produciendo una politización de las perspectivas con las que se abordan a partir de estos debates.

Bibliografía

LINARES, A. *El Cine militante*, Madrid, Castellote, 1976.

BAUDRY, J. L. «Cinéma: effets ideologiques de l'appareil de base », traducción castellana en la revista *Lenguajes*, Ediciones Nueva visión, Buenos Aires, 1974.

BAZIN, A. *¿Qué es el cine?*, Barcelona, Rialp, 1966.

BURCH, N. *Praxis del Cine*, Madrid, Fundamentos, 1970.

COMOLLI, J. L. « Technique et idéologie », en *Cahiers du Cinéma*, nº 229 a 233 y nº 240, Paris, 1971/72.

FARGIER, J. P. "Le processus de production du film" en *Cinéthique* nº 6, Paris, Enero 1970, y "Vers le récit rouge" en *Cinéthique* nº 7, Paris, Abril 1970.

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*, (Tesis doctoral, en CD-ROM), Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2003.

GOMEZ TARIN, F.J. "Un eslabón perdido en la España tardofranquista: ausencia de modelos frente a hegemonía de las formas no institucionales a través de los discursos", en *Image et Pouvoir, Les Cahiers du GRIMH n° 4, Actes du 4e Congrès International du Grimh*, Lyon, Publication de Grima-Grimia, Université Lumière 2, 2004, en prensa.

HENNEBELLE, G. *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood*, Valencia, Fernando Torres, 1977.

NARBONI J., COMOLLI J. L. "Cinéma/ Idéologie/ Critique", en *Cahiers du Cinéma* n° 216, Paris, Octubre 1969.

LEBEL, J. P. *Cine e ideología*, Buenos Aires, Granica Editor, 1973.

LEBLANC, G. "Direction" en *Cinéthique* n° 5, Paris, Septiembre 1969.

METZ, C. *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1972.

MITRY, J. *Estética y psicología del cine*, Madrid, Siglo XXI, 1978.-

PÉREZ PERUCHA, J. (coord.) *Los años que conmovieron al cine –Las rupturas del 68-*, Valencia, IVAC, 1988.-VVAA, *La política de los autores*, Barcelona, Paidós, 2001.-

ZUNZUNEGUI, S. "El fondo del aire es rojo: Cine, Ideología, Política en el entorno de Mayo de 1968", en PÉREZ PERUCHA, J. (coord.) *Los años que conmovieron al cine –Las rupturas del 68-*, Valencia, IVAC, 1988.

Notas

- ¹ La presente ponencia se enmarca en el Proyecto de Investigación titulado "Diseño de una base de datos sobre patrimonio cinematográfico en soporte hipermedia. Catalogación de recursos expresivos y narrativos en el discurso fílmico", con código 041355.01/1, cuyo desarrollo está previsto para el periodo 2005-2007, siendo investigador principal el profesor Dr. Javier Marzal Felici, Profesor Titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universitat Jaume I de Castellón, director del Grupo de Investigación "I.T.A.C.A. UJI –Investigación en Tecnologías Aplicadas a la Comunicación Audiovisual de la Universitat Jaume I–", con código 160.
- ² Expresión acuñada en *Cahiers du Cinéma* para identificar la orientación de sus publicaciones, que se concretaba en el estudio y análisis de la obra de determinados cineastas que no habían sido considerados "autores" hasta entonces. Par una comprensión y estudio pormenorizado de los textos más relevantes de esa etapa de la revista, consultar bibliografía.
- ³ "Cinéma, Politique", en *Cinéthique* n° 11/12, Paris, Septiembre 1971.

Diferentes estilos interpretativos del mensaje audiovisual. Intuición vs. Metodología. Interpretación de un ejercicio de análisis

María Dolores Fernández-Figares
Rafael Marfil Carmona
Escuela Superior de Comunicación de Granada.

SUPUESTOS DIDÁCTICO METODOLÓGICOS

La nueva sociedad, definida mediante el complejo y a veces ambiguo término de posmoderna¹, se caracteriza en su esencia cultural por el predominio de la imagen en cualquier forma cotidiana de comunicación y de expresión artística. Arte contemporáneo, vídeo-arte, fotografía, televisión, cine y publicidad han elaborado códigos ya aceptados, comprensibles a un nivel denotativo, pero difícilmente asimilables de forma crítica por el ciudadano en cuanto a sus connotaciones. Con más dificultad aún, se enfrentan a este entorno de imágenes los jóvenes, objetivo prioritario de las campañas basadas en la imagen y diseñadas para fomentar el consumo. Un ejemplo es el resultado del ejercicio analítico que hoy les presentamos. Los autores del análisis de un cortometraje, desarrollado en un ámbito tan definitivo para un estudiante como es un examen, son jóvenes. En concreto, 14 alumnos de tercero de Comunicación Audiovisual que estudian en la Escuela Superior de Comunicación de Granada. Tras el visionado del corto *Cuesta abajo*, realizado por el uruguayo Israel Adrián Caetano en 1995, nos encontramos un análisis tan variado, en lo relativo a procedimientos y significado, que los docentes de la asignatura hemos sentido la necesidad intelectual² de proponerles nuestra problemática. Al fin y al cabo, el ejercicio que hemos hecho, o que queremos proponer en este foro, no es otro que interpretar la interpretación de otros. En este caso de nuestro alumnado. Ya saben: sobreinterpretación. Ese momento en el que los analistas no hablamos de los contenidos audiovisuales sino de nuestro propio trabajo.

El objetivo fundamental de nuestra asignatura, denominada *Análisis Audiovisual*, es fomentar la apreciación estética y la comprensión crítica y contextual de lo audiovisual.

Pretendemos conocer en profundidad el significado de las producciones audiovisuales, discernir sobre diferentes aspectos de su construcción y su contexto. Ser capaces, en resumen, de *pensar la imagen* (Zunzunegui, 1998), llegando a una comprensión más profunda, que supere el simple nivel denotativo, aplicando a ese proceso la información contextual, que resulta necesaria para conocer su alcance y sus efectos.

Puesto que las imágenes se dirigen a nuestro mundo afectivo, a nuestra capacidad de soñar o de evocar imaginariamente, necesitamos el filtro del pensamiento racional para desentrañar su estructura y deconstruir los procesos de su creación y combinación. Al utilizar las herramientas de las que los alumnos disponen, encontramos una enriquecedora visión poliédrica de las distintas perspectivas de análisis. En un examen, y a la hora de analizar un corto, el alumno no sólo cuenta con los procedimientos metodológicos que ha interiorizado durante el curso, sino que combina estos con la intuición propia del que pretende obtener una conclusión brillante, sorpresiva. Así, algunas respuestas generan un interesante debate para el docente, que le lleva a asumir la complejidad del análisis audiovisual. ¿Cuál es el camino más seguro para no alejarnos de la *verdad oculta*? ¿Existe esa verdad? ¿Por qué algunas conclusiones son brillantes y otras no, siendo todas metodológicamente correctas? La combinación de todas estas respuestas, nos remite, quizá, a una compleja metodología propia de la posmodernidad: reconstruir el mensaje audiovisual.

IMPORTANCIA DEL CONTEXTO

Difícilmente llegaremos a comprender en su totalidad la obra artística, a desarrollar un pensamiento estético sobre ella, sin reflexionar sobre el contexto de producción y percepción de esa imagen. No se trata tanto de *añadir* datos históricos, o sociológicos a nuestro proceso de comprensión de la obra, como de hacer significativo y situar el texto en la realidad social de la cual surge. En este punto, precisamente, es más necesario que nunca aplicar esta estrategia de situación contextual al texto audiovisual. Se trata de conseguir una aplicación didáctica de lo cotidiano.

La cultura, como factor contextual contribuye a conformar los procesos mentales por medio de los cuales los individuos interpretan y comprenden las imágenes. Comprender esa cultura es el verdadero objetivo de los estudios de Comunicación Audiovisual, luchando contra determinados estereotipos perceptivos, más próximos al conformismo que a la transformación de la realidad mediática. De tal manera que entender los medios audiovisuales, cómo funcionan, descubrir sus fortalezas y sus debilidades nos permite conocer la cultura que los hace nacer y por lo tanto nuestro mundo, lo cual resulta indispensable para un profesional de dichos medios que no se conforme con actuar como sujeto pasivo y sometido al complejo sistema que los rige.

EN BUSCA DEL SIGNIFICADO. CÓMO EVALUAR UN ANÁLISIS

Una vez más, reiteramos que nuestro objetivo no es otro que *pensar la imagen*.

La enseñanza, y eso desde un plano más amplio, es una actividad crítica, nunca una actividad dirigida exclusivamente a la transmisión de conocimientos, técnicas, habilidades. Para profundizar en esta idea, sólo basta pensar en otras muchas actividades académicas tradicionales, que bien necesitarían añadir una visión crítica a la mera transmisión de conocimientos.

La interpretación es la dimensión primordial y última de todo proceso de comunicación. Si nos quedamos en la simple dimensión sintáctica, gramática y semiótica solo podremos llegar a una explicación de los mensajes. Si avanzamos a la dimensión semántica y referente, llegaremos al modo de indicar y señalar el mundo y a una comprensión del mismo. Ahí llega la tensión para el alumno: hay que buscar significado. Aunque se alardea de valorar procesos en una nueva dimensión pedagógica, no podemos negar que el docente se impresiona cuando la intuición, de repente, lleva a una conclusión brillante, quedando deslucida la aplicación voluntariosa de metodologías. Hacemos aquí otra pregunta importante: ¿Planteamos caminos metodológicamente seguros, en el ámbito de las Ciencias Sociales?. La respuesta nos llevaría a valorar los procesos de evaluación en Educación Artística, comenzando otro tema de debate. Realizando una comparación con el estudiante de Bellas Artes, si como docente no me debe interesar tanto el retrato final sino el esfuerzo del alumno por aprender técnicas pictóricas, ¿cómo debo evaluar al aprendiz de analista audiovisual? ¿por su brillantez en las conclusiones o por la pulcritud en la aplicación de metodologías?

Es una *obsesión* justificada la búsqueda de significados. Si no se hallan, ¿para qué analizar?, parece preguntarse el alumnado. Como indica Lorenzo Vilches (1986), toda teoría de la imagen presupone una teoría del significado y debe estudiar los sistemas culturales actualizados en las operaciones de representación.

VARIOS CAMINOS

Partiendo de esta base, la aplicación metodológica al análisis fílmico incluye:

- Una lectura narrativa: qué pasa, que se explica: el argumento, la estructura narrativa; identificación histórica de los personajes; las funciones que cumplen y los valores que representan; estudio del entorno histórico; tratamiento del espacio, lugares donde se desarrolla la acción y ambientación general y del tiempo.
- Una lectura formal: cómo pasa, cómo se explica: el tratamiento semántico y artístico de la historia, desde el punto de vista del estilo, género recursos formales utilizados: visuales, sonoros, montaje.
- Y una lectura temática: por qué pasa así, por qué se explica así: descubrir el tema, entendido como la intención última de los autores, así como la significación global de la obra.

Queramos o no, la interpretación semántica sería nuestro objetivo definitivo. Aunque no viene mal recordar la importancia del valor del proceso que ha seguido el alumnado, como es el caso del interés pedagógico que tiene la lectura temática, fórmula para conocer la sociedad y la cultura que genera una producción. Este tercer aspecto de la lectura fílmica requiere acudir a la Antropología de la Comunicación, en busca de recursos discursivos y metodológicos (Montes, 1978), pues la Antropología es un campo de importancia en el estudio de los fenómenos comunicativos, que entiende la comunicación como un proceso de intercambio simbólico, por varios motivos:

- Trabaja con interpretaciones del mundo.
- Los emisores y receptores de la comunicación tienen siempre el carácter de intérpretes de la realidad representada.

- El análisis antropológico necesita interpretar otras interpretaciones anteriores, recibidas o halladas.
- Esto significa que la finalidad del análisis antropológico es la interpretación de los mensajes, más allá de las estructuras lingüísticas y que toda teoría de la interpretación es una teoría antropológica que va más allá del texto, buscando el sentido en el texto y en la intención de los emisores. Los mensajes, la realidad y los emisores se configuran desde dos perspectivas:
- El lenguaje es una experiencia del mundo y ocupa un lugar destacado en el proceso de comunicación. La comunicación es el punto de partida para llegar al hombre y sus mensajes son las experiencias de los hombres sobre el mundo, que son transmitidas por los medios.
- El símbolo, el signo cargado de valor, es el lugar donde acontece el sentido, al abrir el texto a una interpretación múltiple.

Así, proponemos que el enfoque antropológico debe estar presente en el análisis audiovisual. Conocer la cultura que genera una producción es, al fin y al cabo, una de las claves fundamentales. Sin embargo, el alumnado debe optar por varias opciones metodológicas más técnicas y clásicas en nuestra materia: segmentar o estratificar, establecer criterios narrativos, semióticos, o bien centrarse en un análisis técnico-simbólico de la forma, basado en la banda de imagen y sonido.

El análisis antropológico estará instalado en los símbolos, en la participación y las experiencias humanas, en la llamada pluralidad hermenéutica.

No son abundantes los ensayos de análisis fílmico desde una perspectiva antropológica, pues esta disciplina ha prestado poco interés al cine como fenómeno cultural y si lo ha hecho, ha sido en relación con el cine etnográfico, bien como técnica de investigación de campo, o bien como recurso didáctico complementario para el conocimiento de "otras" culturas (W.Martínez, 1995 y Grau Rebollo, 2004) Mucho más reducido es el número de los trabajos que se han realizado sobre la recepción e interpretación de los textos fílmicos (W.Martínez, 1990), todos tributarios de Stuart Hall (Hall, 1980) y su triple clasificación de lecturas hegemónicas, negociadas y oposicionales, que una vez más resulta útil en el caso que nos ocupa, como luego veremos.

LA HEGEMONÍA DEL SIGNIFICADO

Sea cual sea el camino metodológico, sí queda claro que buscar una significación, incluso contextual, ayuda al alumnado a comprender el mundo. Aparece así la interpretación como dimensión primordial y última de todo proceso de comunicación. De esta forma, para algunos de nosotros, investigadores y docentes de la comunicación audiovisual, si nos quedamos en la simple dimensión sintáctica, gramática y semiótica sólo podremos llegar a una explicación de los mensajes. Si avanzamos a la dimensión semántica y referente, llegaremos al modo de indicar y señalar el mundo y a una comprensión del mismo. Así, aparece otro elemento de debate, ¿debemos evaluar brillantes interpretaciones o elecciones y recorridos metodológicos impecables?

También es clásica la diferencia que establece Umberto Eco (1981) entre textos abiertos y textos cerrados, con la posibilidad de que los lectores sean inducidos o no a una determinada interpretación de los mismos, si bien tal distinción lleva a no pocas discusiones, pues de nuevo la subjetividad de la recepción nos llevaría a callejones sin salida, a la hora de señalar si un determinado texto es abierto para según qué lectores, dependiendo de variables culturales complejas.

Por último, es de obligada referencia la teoría de la recepción de Iser (1978) y sus cuatro tipos de estructuras que se ponen en acción durante el proceso de interpretación de un texto: vacíos, tácticas estratégicas, negaciones y negaciones secundarias.

LECTURA DE “CUESTA ABAJO”

Hagamos un poco de etnografía y sometamos un texto fílmico, que consideramos abierto, a posibles interpretaciones, al ejercicio de los alumnos de Análisis Audiovisual de la Escuela Superior de Comunicación de Granada.

Se trataba de analizar un cortometraje de ficción, *Cuesta abajo*, del uruguayo Israel Adrián Caetano (1969), autor del guión y productor. Rodado en 35 mm. y estrenado el 19 de mayo de 1995, tiene 11 minutos de duración. Son sus intérpretes: Marcelo Videla y Héctor Anglada. La música del filme es un tango de Carlos Gardel y Alfredo Le Pera del mismo título, que a su vez sirvió de argumento a una película de Luis Gasnier rodada en 1934 y que tuvo a Gardel como protagonista, con un éxito clamoroso.

Leamos la sinopsis que recoge el suplemento semanal del periódico argentino *Página 12*, el 24 de Septiembre de 1998: «Un camionero atropella a un peatón en la ruta y luego queda atrapado en un camino sin final. El atropellado era él mismo. Imposible explicar más. Su trama alucinada recuerda a los capítulos de *La Dimensión Desconocida* o del largometraje francés *Adrenalina*».

Acudamos ahora a uno de nuestros alumnos:

A.R.C. nos dice: “El corto nos presenta a un sujeto que tiene como misión llevar unos pollos en su furgoneta hacia un destino. Sin embargo, su mayor oponente será una abstracción: está condenado a girar sobre una carretera, donde no hay salida por ningún sentido. Siempre llegará al kilómetro 840”.

Por su parte, G.G.B. resume así el contenido: “El corto cuenta la historia de un hombre que viaja con su furgoneta y queda atrapado incomprensiblemente en un bucle espacio-temporal. Tras comprobar que no está avanzando, su nerviosismo le hace atropellar a alguien que desaparece tras ser atropellado, sin dejar rastro. La furgoneta no arranca y, tras emprenderla a golpes con ella y su mercancía, el hombre echa a andar por la carretera. De repente aparece su propia furgoneta y le atropella. Entonces nos damos cuenta de que el tipo a quien él atropella era él mismo, pero un rato más tarde”.

S.R.A. nos ofrece la descripción más completa: “Vemos a un hombre de mediana edad con una camioneta, con pájaros en la parte trasera, echando gasolina y hablando de trivialidades. Sale de la gasolinera y comienza su camino. Al principio es un camino normal, donde el hombre escucha música, mira un plano para guiarse y fuma mientras conduce. Vemos en esta primera parte cómo poco a poco se cansa del viaje. Prosigue su travesía, hasta que se da cuenta de que hay elementos muy parecidos a lo largo del camino y para a ver el kilómetro en el que está, para guiarse, dejando en esta señalización el paquete de tabaco vacío. Continúa cada vez más deseoso de llegar a su destino, acelerando la marcha, pero se da cuenta de que la señal del kilómetro por la que pasa en su camino es la misma que la anterior. Refuerza esto el hecho de encontrar su paquete de tabaco en la señal. El hombre, frustrado y nervioso, golpea la camioneta, haciéndose daño en la mano y aumentando su enfado y nerviosismo. Sigue su camino cada vez más rápido y dejan-

do tras de sí una estela de plumas. Aunque continúa su camino, no avanza nada y al cruzarse con otro coche, decide dar la vuelta y lo sigue. Al seguirlo, ve que sigue haciendo una y otra vez el mismo camino, ya que la señal, el paquete de tabaco y la estela de plumas lo señalan. La frustración lleva al hombre al cansancio y a despistarse de la carretera y, sin querer, atropella a un peatón que estaba en mitad de la carretera. Después del susto, comprueba que no hay tal peatón, que no hay cuerpo ni prueba física de su existencia y vuelve al coche a proseguir su viaje. Su intento es fallido, ya que el coche no arranca y la ira y la frustración dominan al hombre. Destroza el coche, tira la mercancía que portaba y grita a los cuatro vientos. Después de desahogarse, opta por seguir adelante a pie. Mientras anda, se muestra la repetición del paisaje. En su camino se ve a un coche y decide darle el alto, pero éste no le hace caso, esta en medio de la carretera, intentando parar el coche cuando, de repente, su propio coche y él mismo se atropella, dándonos a entender que el peatón que antes atropelló es él mismo”.

Hasta aquí una descripción del cortometraje, teniendo en cuenta que la pregunta del examen solicitaba de los alumnos un comentario analítico, justificando la opción de instrumentos y perspectiva elegida, incluyendo una modelización/interpretación.

Para no hacer demasiado extenso este trabajo, diremos que los alumnos no tuvieron dificultad alguna para optar por segmentar o estratificar, justificando su opción, ni para descomponer el filme atendiendo a las etapas de Casetti. Estaba claro que la interpretación no iba a resultar uniforme, pues el texto fílmico podía calificarse como *abierto*. Y aquí es donde se encuentra el núcleo de nuestra aportación empírica. Del total de 14 respuestas, hemos recogido las más significativas, que pasamos a comentar:

Alumna 1 (M.J.R.): “En el corto que acabamos de ver el asunto tratado son los diversos efectos que surgen cuando un conductor lleva varias horas conduciendo sin descanso... La aparición del sueño y la incapacidad de mantener la concentración mientras se conduce”.

La tesis que se extrae del corto es que si se va a conducir durante un largo período de tiempo, que se descansa cada dos o tres horas, para así evitar la aparición del sueño. En este caso, el *vacío* dejado por el autor del filme, se completa con el esquema cognitivo de la espectadora, dando lugar a una lectura *aberrante* u oposicional, según el esquema de Eco, antes aludido, pues si bien no conocemos las intenciones del autor del filme, podemos presumir que su intención no fue en ningún caso hacernos pensar sobre los efectos que produce el sueño sobre los conductores.

Alumno 5 (G.G.B.): “Difícil interpretación textual, depende de la persona que la vea. Al ser una producción argentina, supongo que quiere transmitir la sensación de soledad que experimenta todo aquel que viaja por la Patagonia argentina, llevada a un extremo neurótico y surrealista por el realizador”.

Nuestro alumno ha recurrido al contexto de producción del filme para encontrar un factor explicativo, sin entrar en el fondo de la idea, como lectura negociada con los orígenes de la producción, atendiendo a las tácticas estratégicas del texto. Aunque nos emocione tanto una buena interpretación, echamos de menos, en la mayor parte de los casos rigor metodológico. Unos procedimientos aprendidos en clase, pero que se abandonan a la hora de la verdad.

Alumna 2 (B.A.): “Después de todo esto, se podría decir que la vida es un viaje, en el que cualquier acción que hagamos tiene un efecto sobre nuestra vida, similar al efecto que hemos creado con nuestra acción anterior”.

Alumno 3 (JMC): “El tema del corto es la vida y los viajes en carretera. La idea es las obsesiones circulares del hombre, ya que en ocasiones nos *emparanoyamos* con cuestiones banales, sin importancia y la mayoría de las veces, ante problemas graves no estamos preparados”.

Alumna 4. (A.R.C): “El tema es la dificultad de un hombre en cumplir una misión. La idea podría ser una metáfora de cómo el hombre intenta buscarle sentido a la vida, pero no lo encuentra, porque siempre está mirando a una misma dirección, hacia una sola meta”.

Estas tres respuestas pertenecen a una modalidad interpretativa reflexiva, que integra al espectador en el texto filmico, identificándose con las estrategias discursivas del autor. Acertadas y válidas sin duda. Con una importante base semiótica o, en términos más generales, simbólica.

Alumna 4 (P.C.): “El tema sería la angustia de la repetición, el pasar una y otra vez por el mismo sitio; el comenzar un camino o un viaje y no conseguir llegar a su destino. El mensaje que nos transmite es un símil de la vida, que sería la carretera y el coche nosotros y de cómo las elecciones que tomamos nos hacen ir cuesta abajo y que todo nos salga mal”.

Alumno 7 (C.V.): “El cortometraje refleja, en mi opinión, un mal sueño, una pesadilla que envuelve mucho miedo y que tiene su punto cumbre al final, cuando el protagonista va andando por la carretera y se ve a sí mismo atropellándose, es ahí cuando el sueño acaba”.

Otras dos lecturas negociadas que se centran en las sensaciones de tipo psicológico, haciendo hincapié, más que en las intenciones o en las ideas que transmite el filme, en sus efectos sobre el espectador.

Alumno 6 (J.L.): “La temática trata sobre los efectos del tabaco en el hombre. La camioneta es blanca y amarilla como un cigarro. Además, 840, el número que aparece en los pivotes de la carretera se puede descomponer en 0,8 y 0,4 que son los miligramos de nicotina y alquitrán. Esos postes son blancos y negros en la parte inferior, lo que simboliza un pulmón que se está llenando de alquitrán. Si nos fijamos en las plumas que suelta la camioneta, las podríamos interpretar como los efectos de la nicotina en una persona, las ganas de fumar, en otras palabras. En el momento en que nosotros vemos el plano detalle del paquete vacío, junto al plano en el que el hombre se enciende otro cigarro, es cuando podemos explicar el bucle que se produce en la carretera, cuando no puede escapar. Vuelve a encontrar el indicador del km.840 y es en ese momento cuando empieza su locura (porque no tiene tabaco). El plano detalle del indicador de velocidad nos dice que están creciendo las ganas de fumar del hombre. Llega un momento en el que para una camioneta por la misma carretera y el personaje se dedica a perseguirla (esto ocurre cuando le pedimos tabaco a la gente) Cuando atropella a un doble se puede interpretar como que conoce perfectamente que el tabaco mata. La camioneta con las cajas por los suelos representa a un hombre que ha roto un cigarro. Por último, en el momento en que el personaje es atropellado en un bucle (plano final) simboliza la vida de un hombre que se ha quitado de fumar, pero ya es tarde para luchar contra el cáncer”.

He aquí la interpretación que nos hizo pensar en la presentación de esta comunicación. Presumimos que se trata de una lectura aberrante, pues cabe presuponer que es totalmente opuesta a las intenciones de su autor, un joven realizador uruguayo, en el comienzo de su carrera, optando a premios para abrirse paso en el difícil mundo audiovisual, donde, por cierto, actualmente disfruta de cierto prestigio: ha obtenido el Premio de la Crítica Joven en Cannes 2001 por su largometraje *Bolivia*, sobre la inmigración en Argentina, película que presentó también en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva ese mismo año. Un cineasta, interesado por los proble-

mas sociales de su país ¿piensa un corto para advertir de los peligros del tabaco? Podemos preguntarnos. Pero es tan razonada y coherente la interpretación de nuestro alumno que merece un análisis por sí misma, para enriquecer el debate generado por la teoría de la recepción y la teoría crítica orientada hacia la posición del lector. Efectivamente, el significado no puede verse como una propiedad inmutable, sino como el resultado de la confrontación entre la actividad del lector y la estructura del texto.

Un primer problema, en la mayor parte de los casos, es el salto de la aplicación metodológica (selección de la perspectiva narrativa, realización de sinopsis, análisis de personajes, etc) a la interpretación definitiva, elaborando un significado del texto analizado. Ese salto es, para muchos alumnos, un verdadero precipicio. ¿Cómo puede evitarlo el docente?

Algunos alumnos, en unas respuestas humorísticas, se centran en aspectos que no son fundamentales desde el punto de vista del docente o el investigador audiovisual. ¿Somos capaces de *corregir* este ejercicio afirmando que sus respuestas no son válidas? Quizá, en el análisis audiovisual y el comentario cinematográfico ha habido una larga tradición literaria del *todo vale*. El alumno lo detecta y ahora lo aplica. Destaca el sueño, ve una campaña anti-tabaco. ¿No les sueñan estas conclusiones a algunos libros disparatados o comentarios que nosotros mismos hemos firmado en alguna ocasión?

Metodología y aportación personal llevan a una interpretación bien razonada. Sin embargo, el salto del camino hacia la meta definitiva es un verdadero precipicio para muchos estudiantes. El motivo de la comunicación es, tan solo, compartir este problema que, por otra parte, imaginamos que no les resultará extraño. Así, esta comunicación, más por necesidad que por modestia, se convierte más en una pregunta que en una respuesta a los problemas del análisis audiovisual.

Bibliografía

- ECO, UMBERTO, *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge U.P., Cambridge, 1995
- ECO, UMBERTO: *Lector in Fabula*. Lumen, Barcelona, 1981.
- GRAU REBOLLO, JORGE: *Antropología audiovisual*. Edicions Bellaterra. Barcelona, 2002
- HALL STUART: *Encoding/decoding. Cultura, media and language* en varios autores Hutchinson. London, 1980.
- ISER WOLFGANG.: *Teoría de la Recepción*. Cátedra. Madrid, 1995.
- MARTINEZ, WILTON: *Who constructs anthropological knowledge? Towards a theory of ethnographic film spectatorship*, en P.I. Crawford, and David Turton edits. *Film as ethnography*. Manchester University press, 1990
- MONTES S.: *Antropología y comunicación. Un modelo comunicacional para un análisis antropológico*, REIS, 3 1978
- VILCHES, LORENZO: *La lectura de la imagen*. Paidós, Barcelona, 1986.
- VILLAFÁÑE, JUSTO Y MÍNGUEZ NORBERTO: *Principios de Teoría General de la Imagen*. Ediciones Pirámide. Madrid, 1996.
- VV.AA.: *Imagen y Cultura*. Centro de Investigaciones Etnológicas Ángel Ganivet. Diputación de Granada, 1995
- ZUNZUNEGUI, SANTOS: *Pensar la imagen*. Cátedra, Madrid, 1998.



Notas

- ¹ El término posmoderno viene definido por su oposición a la modernidad, y encuentra una difícil e inexacta acotación temporal. Sus rasgos comunes en lo relativo al arte, pensamiento, etc, son aceptados por la mayor parte de autores, como Foster, Lyotard, Habermas, Baudrillard, etc. En este texto, la expresión posmodernidad viene a ser sinónimo de sociedad contemporánea.
- ² Eco, Humberto, *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge U.P., Cambridge, 1995. El término sobreinterpretación generó un interesante debate universitario que queda recogido ampliamente en este libro.



Los pinceles de Agnès Varda

Laura García Pousa
Universidad Autónoma de Madrid

Desde el neorromanticismo implícito que George Sadoul reconoce en la *Nouvelle Vague*, pasando por la idea de progreso a la que se refiere Noémie Lvovsky o la transformación metafísica de la naturaleza del cine de la que habla Olivier Assayas, el movimiento francés supone un punto de inflexión para la historia del cine y para la de muchos cineastas.

La corriente crítica desarrollada en los años setenta por *Cahiers du Cinéma* consideraba que toda gran película era un documental de su propio rodaje. En efecto, la captación de la realidad nos abre a un universo artificial representado en la pantalla cinematográfica y que, en ocasiones, tiene un común denominador entre la imagen captada y el mundo en que vivimos, pintando la realidad. Éste es el caso de Agnès Varda.

Considerada como la abuela de la *Nouvelle Vague* por su primera obra realizada en 1954, Agnès Varda comienza su carrera cinematográfica como directora con *La Pointe-Courte*, mediodimetrage que consiguió un gran éxito de crítica en Francia y que según Jean-Luc Godard, en su condición de padre del movimiento, "ha debido hacer reflexionar mucho a Alain Resnais"¹. Y es que el montaje de la película, que corre a cargo del propio Resnais, contiene una reflexión implícita acerca de la naturaleza del documental y de la ficción en su relación con lo real, así como la necesidad de plasmar realidad y memoria sin traicionar a la verdad. De ahí que algunas de las secuencias de *La Pointe-Courte* se conviertan en fragmentos que nos remiten al sello de filmación de Alain Resnais e incluso, en ocasiones, también el de su colega Chris Marker.

Es el «*haber-estado-ahí*». Esta expresión, que Roland Barthes² aplicó a la fotografía y que demuestra la importancia del objeto representado ante el espectador, permite hablar de «*la actitud documentalizante*» que Agnès Varda adopta ante la realidad que filma, con el *leit motiv* de

demostrar «haber-estado-ahí». «La actitud documentalizante», término acuñado por Roger Odin en oposición a «la actitud ficcionalizante»,³ pone de manifiesto el hecho de que la imagen representada haya sido captada en una espacialidad y temporalidad determinadas que, una vez capturadas por la cámara, permitan dejar constancia de la existencia de un material profílmico. La posesión de estas imágenes apela a la veracidad de lo real, ya que lo profílmico muestra la sucesión de imágenes tal y como se desarrollaron en un pasado real, es decir, de manera natural, favoreciendo así, una lectura en términos documentalizantes también en el espectador. La naturaleza real de la imagen captada permite que el espectador le conceda un estatus de autenticidad y veracidad que favorece la narración.

El deleite con el que Varda muestra las imágenes del día a día de París en los paseos en coche o a pie, que recorremos con la protagonista de *Cleo de 5 a 7* (*Cléo de 5 à 7*, 1961) o con la protagonista de *L'Opéra mouffe* (1958), deja constancia de esta predisposición adoptada por la directora. Las largas secuencias que narran el camino a casa de Cléo en taxi, que parecen estar rodadas en tiempo real, pequeños atascos, agentes de tráfico que agilizan la circulación, gente real que camina por la calle y que, en ocasiones, miran a cámara... ayudan a crear lo que Jean-Marie Schaeffer llama la «formación de la impresión». Es decir, Varda retiene un espaciotemporal real que ayuda a situar al espectador en las coordenadas de su historia, aunque en este caso, la historia no se vea condicionada ni alterada por la información que contienen dichas imágenes. Varda registra acciones sin alterarlas ni distorsionarlas, de manera que el control y la disciplina de esta nueva puesta en escena, introducida en pequeños clips de esencia documental a lo largo de su filmografía, funciona de un modo paralelo a la narración central de origen ficcional.

Por ejemplo, en *Cleo de 5 a 7*, la mayoría de las secuencias que muestran la ciudad de París están alejadas de la propia historia del personaje protagonista, por lo que la espontaneidad de esta nueva realidad filmada –convertida ahora en realidad afílmica– no afecta al desarrollo del relato ni a la continuidad de la historia. Se trata por tanto de una voluntad de actualizar tanto el tiempo como la época de la historia y que convierte la mirada subjetiva de Cléo, como personaje de ficción, en la mirada de la propia Agnès Varda detrás de la cámara participando de forma activa y explícita en el género documental. De ahí que las reclamaciones aparentemente contradictorias de Christian Metz «toda película [debe ser] una película de ficción» y la de Odin «toda película de ficción [deba poder] (...) considerarse, desde cierto punto de vista, un documental»⁴ adquieren sentido y aplicación en el cine de Agnès Varda.

Según Étienne Souriau,⁵ un documental se define «como la representación de seres o cosas existentes positivamente en la realidad afílmica». Esta realidad afílmica existe en el mundo cotidiano y es independiente del acto de filmación, por lo que se puede decir que recurrir a la filmación de estas imágenes sirve para crear el universo de la película con secuencias diegéticas que viven al margen de la ficción. Aunque Souriau define la diégesis como «Todo lo que pertenece, dentro de la inteligibilidad de la historia relatada, al mundo propuesto o presupuesto por la ficción», en Varda el mundo diegético de la ficción convive con las secuencias que introducen la realidad afílmica, permitiendo que su fusión colabore en la inteligibilidad de la historia y también en la construcción del relato. Así, la constitución del universo diegético ayuda a definir el tema de cada una de sus películas y la intención realista de la directora, renegociando la relación entre el texto y el referente histórico.

Encontramos este tipo de realidades ontológicas que ayudan a reinterpretar la realidad en secuencias muy diferentes de *Le bonheur* (*La felicidad*, 1965) y de *L'Une chante, l'autre pas*

(*Una canta, la otra no*, 1977). En la primera, Varda nos muestra la tranquilidad y el disfrute de gente que pasa un día en el campo, ironizando filmicamente y de manera global en la película con la idea de pareja perfecta, que se presupone a los protagonistas. En *La una canta, la otra no*, las secuencias que nos muestran los cafés y las calles de Irán se engloban en la película como testimonio del entorno que rodea a nuestra protagonista, de tal modo que la introducción de planos de Pomme en este contexto –digamos que Pomme entra en la realidad de manera diégetica– sirve para denunciar la marginación social de la mujer en este país islámico.

Aunque como dice Bill Nichols (Nichols, 1997:17) «el realismo documental no es el realismo de la ficción», Varda sabe cómo acercarse a lo real de sus historias. Lejos de parecerse a las películas del Neorrealismo de posguerra, la directora –de la misma manera que el movimiento italiano– acoge el realismo documental a la ficción haciendo una representación histórica y comprometida que esconde la defensa de su propia ética e ideología. Por lo tanto, las películas de Varda se acercan a la verosimilitud empírica a través de la inclusión de imágenes afílmicas dentro de la ficción, garantizando así un nexo existencial entre la imagen, su referente y su contexto.

En las películas de Agnès Varda, la verdad aparece en relación a diferentes categorías propuestas por la directora entre las que se encuentran la vida, la liberación o la revolución. Estos conceptos hacen que sus películas adquieran una nueva actitud fílmica ligada al respeto por su tiempo y a su ideología que implica una toma de conciencia con la realidad, no sólo desde un punto de vista estético. Bajo este marco de ruptura y modernidad, el ideario marxista-leninista con Godard como máximo representante, supuso un cambio en la narratología y un condicionamiento de la representación de los objetos filmados y su relación con la realidad, que se aprecia claramente en las últimas producciones de la directora.

Varda utiliza la forma más paradigmática del documental reflexivo, que en palabras de Nichols (1997:97) «lleva al espectador a un estado de conciencia intensificada de su propia relación con el texto y de la problemática relación del texto con aquello que representa». De manera que rueda secuencias en las que una vez terminada la acción, la cámara se demora y se desvía con la intención de completar con imágenes “reales” la puesta en escena global de la película haciendo gala de la existencia de un realismo psicológico. Este nuevo recorrido aparece claramente en *Sans toit ni loi* (*Sin techo ni ley*, 1985): la cámara abandona a la protagonista para mostrar un lugar en donde la acción ya no se está desarrollando –bien porque la acción ha terminado, bien porque continúa en silencio, al margen del espectador. Esta nueva imagen, que pretende mostrar la realidad que rodea a Mona Bergeron, se convierte a su vez en metáfora de ella misma y de su vida: un lugar árido y solitario. Manteniendo el plano, Varda consigue incrementar la idea de conciencia y trascender en el significado social de esta imagen desde el momento en que como directora guía al espectador, dirigiendo su atención. Varda hace que el espectador se fije en la composición del plano, ejerciendo una clara influencia en la medida en que ofrece un tiempo de lectura que permite llegar a una única conclusión. Este realismo transmite una sensación de representación verosímil, creíble y exacta de la percepción y emoción humanas, de tal modo que el objeto representado se consigue transmitir al espectador. Será entonces cuando la secuencia encuentre su finalidad y le dé sentido a su propia estructura interna que combina elementos deícticos del género documental y de la ficción. Se puede decir que en estas ocasiones la técnica documental se acerca a los cánones del lenguaje expositivo, apelando a respuestas públicas y privadas –subjetivas– y convirtiéndose así, en el reflejo de un discurso que implica a la sociedad.

Sin duda, el pasado fotográfico de Varda —«yo soy fotógrafa y sigo siéndolo... es más bien una forma de ver»— y el amor por la pintura que le transmitió su marido Jacques Demy, hacen que sus imágenes se conviertan en evocaciones procedentes de la realidad que denuncian situaciones políticas que incitan a una conciencia social reflexiva. La estrategia estilística y la reflexividad deconstructiva del documental de la que habla Nichols en *La representación de la realidad* se mezclan con el objetivo de alterar o rebatir los códigos dominantes de la representación consiguiendo intensificar la conciencia de lo que aparentemente podría haber parecido natural. Fusionando ficción y documental, el personaje de Mona Bergeron se convierte en la representación fílmica de una joven que vive al margen de los convencionalismos impuestos por la sociedad y que lucha contra todas las normas establecidas. Su vida se presenta ante el espectador como supervivencia que, enfatizada con elementos deícticos y una vez aceptada como normal, sufre las consecuencias de la imposibilidad de vivir al margen de la sociedad. La historia de Mona sufre un proceso de base postestructuralista, en la que se rechaza la primacía del sujeto humano, convirtiéndose ella misma en el producto de una ideología con trágicas consecuencias. El proceso que Varda utiliza para deconstruir esta realidad y por tanto también su significado, refuerza su posicionamiento ante la cámara: por un lado, la filmación de la realidad y por otro, la construcción cinematográfica de la ficción. Este nuevo orden interno provoca que la realidad se bifurque hacia la verdad de lo real, observable por la cámara, y hacia su negación como verdad dentro de la ficción, haciendo de la fusión de estos dos tipos de lenguaje fílmico lo que Bazin llama «*la utilidad del arte*» ya que, para él, la realidad captada por la cámara permite acceder a la verdad de lo real.

El realismo se establece así como una modalidad de representación, marcando lo verosímil como un estilo: seguimiento visual y sonoro de las acciones, cámara al hombro, *voice over*... lo que permite a Varda introducirse en un ámbito de introspección, reflexión y de creación artística que tienen mucho que ver con la idea defendida por Bazin: cada época busca su realismo por lo que los procedimientos no pueden determinarse *a priori*.

Las imágenes elegidas por Varda ayudan a constituir la ideología que determina nuestra subjetividad como espectadores, además de que inciden en los patrones de las relaciones sociales ligadas a ideas culturales o visiones utópicas. Agnès Varda se acerca de diferentes maneras a este intento de toma de conciencia en sus creaciones, desde la explicativa *Una canta, la otra no*, que sigue las corrientes feministas de los años setenta, a la pintura del silencio que aplica en *Les Glaneurs et la glaneuse (Los espigadores y la espigadora, 2000)*, intentando perpetrar en el significado real de la fotogenia con un espíritu reaccionario de justicia y de igualdad.

Como Luis Delluc en los años 20, Varda se dirige a la sociedad y al hombre que vive en ella. En *Los espigadores y la espigadora*, la directora muestra una transformación de las relaciones humanas marcadas por el egoísmo, donde los conceptos heredados de la globalización son los que prevalecen. Una realidad poco edulcorada que se entremezcla con la ficción apostando por una visión sencilla y amable. Las imágenes se vuelven transgresoras y las pinturas surgen como motivación de una búsqueda contemporánea de aquellos personajes recogedores y recolectores. Los cuadros del Museo d'Orsay adquieren movimiento y se convierten en composiciones figurativas capaces de expresar sentimientos y de explicar sus porqués vitales. Varda se deleita pintando fotogramas y redescubriendo un mundo donde una mancha de humedad en el techo se convierte en una imagen estética y artística al servicio de la poética de su narración. Y es que los intensos momentos que transcurren en sus películas —desde dos horas en el caso de *Cléo*

de 5 a 7 o de diez años en el caso de *Una canta la otra no*– corresponden a la voluntad de integrar la vivencia del tiempo en el registro de la experiencia personal. Sus películas no son películas sobre el tiempo, sino películas que cuentan con el tiempo, agarrándose a las cosas, a los sentimientos y a los seres más indefensos y que, a veces, también son frágiles. Varda se detiene en la contemplación del ser humano desde su sentido más individualista, centrando su atención en las mujeres. Mientras la representación de los hombres tiende a ser monolítica, las mujeres son inesperadas, inestables, inquietas y ante todo coherentes, creando así una dialéctica propia entre ellas con la directora y entre ellas como personajes. La reinterpretación del mundo desde la perspectiva de una mujer a quien le acecha la muerte, se convierte en un grito reflexivo en *Cleo de 5 a 7*, mientras que en *Los espigadores y la espigadora*, la personalidad de la directora trasciende ante cualquier personaje que aparece porque es ella misma la que siente la necesidad de gritar a una sociedad que no es capaz de ver.

La frescura y el ritmo que Varda ofrece en sus películas tienen mucho que ver con el planteamiento de los años cincuenta de rodar al margen de las normas administrativas, sin licencia de rodaje y con un equipo reducido. La realización de *Le Pointe-Courte* en 1954 en Francia fue el precedente de esta nueva forma de rodar, que le permitió a Agnès Varda acceder a otro tipo de imágenes, diferentes puntos de vista, un nuevo posicionamiento ante la obra... Realizada cuatro años antes que las películas de los que serían sus colegas de la *Nouvelle Vague*, *Le Pointe-Courte* esconde un escaso conocimiento técnico por parte de su directora y una pretendida libertad formal adelantándose a los nuevos cines que llegarían en los sesenta con un lenguaje diferente y una disposición ante la realidad que nada tenía que ver con lo que se venía haciendo hasta ahora.

Varda evolucionará en el tipo de producción y la técnica utilizada en sus películas –llegando a rodar en formato digital–, pero sin perder el espíritu que le acercó al mundo del cine. La definición de documental que Bordwell y Thompson introducen en *El arte cinematográfico: una introducción*⁶ ayuda a entender mejor el planteamiento de algunos directores que como Varda se acercan a la filmación de la realidad repensando las estructuras narrativas desde arriba hasta abajo:

A menudo diferenciamos una película documental de una de ficción según el grado de control que se ha ejercido durante la producción. Normalmente, el director de documentales controla sólo ciertas variables de la preparación, el montaje y el rodaje; algunas variables (por ejemplo, el guión y la investigación) se pueden omitir, mientras que otras (decorados, iluminación, comportamiento de los “personajes”) están presentes pero a menudo sin ningún control.

Basándonos en esta tesis, el documental, como género presente en el cine moderno, ofrece una realidad independiente de la capacidad de mirar, desmarcándose de la idea, de la expresión y de la percepción que el cine tradicional mostraba a sus espectadores y

Bibliografía

BAZIN, ANDRÉ. *¿Qué es el cine?* Rialp. Madrid, 2000.

BARTHES, ROLAND. *Essais critiques*. París. Seuil, 1964.

BORDWELL, DAVID Y THOMPSON, KRISTIN. *El arte cinematográfico: una introducción*. Paidós. Barcelona, 1995.

GAUDREALT, ANDRE Y JOST, FRANÇOIS. *El relato cinematográfico*. Ciencia y narratología. Paidós. Barcelona, 1995

LEDO, MARGARITA. *Del cine-ojo a Dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona, 2004.

NICHOLS, BILL. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, 1997.

ORSON WELLES, MARTIN SCORSESE, CLINT EASTWOOD, ALAIN RESNAIS, FRANÇOIS TRUFFAUT, ERIC ROHMER, JEAN-LUC GODARD, ANTOINE DE BAECQUE Y CHARLES TESSON (COMPILADORES). *Una cinefilia a contracorriente*. Paidós. Barcelona, 2004.

Notas

¹ Cita extraída de una Mesa redonda sobre *Hiroshima, mon amour* de Alain Resnais. (Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Jacques Rivette, Jacques Doniol-Valcroze y Jean Dormachi). *Una cinefilia a contracorriente*. Paidós. Barcelona, 2004.

² Barthes, Roland. *Essais critiques*. Seuil. París, 1964.

³ El término también es de Roger Odin, pero esta vez lo hereda de Jean-Pierre Meunier.

⁴ Ambas están recogidas en *El relato cinematográfico. Ciencia y narratología*. André Gaudreault y François Jost. Paidós. Barcelona, 1995.

⁵ Soriau, Étienne. *L'universe filmique*. Flammarion. París, 1987.

⁶ David Bordwell y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico: una introducción*. Paidós. Barcelona, 1995.

Imagen fija en imágenes en movimiento. La maldición lanzada contra la mujer de Lot

Agustín Gómez Gómez
Nekane Parejo Jiménez
Universidad de Málaga



Una fotografía fija insertada en un film causa una sensación muy curiosa; ante todo porque el carácter temporal de las tomas en movimiento traspone a la fotografía fija, que por consiguiente resulta fantásticamente petrificada. Una fotografía corriente casi nunca llega a dar una impresión de rígida quietud porque la dimensión del movimiento no se le aplica y el tiempo que se pasa observándola no es considerado como el tiempo que transcurre mientras tiene lugar el acontecimiento que se muestra en la imagen. Pero una fotografía fija introducida en un film viene a ser algo así como la maldición lanzada contra la mujer de Lot. En *Gente en domingo* (1929) se ve un fotógrafo de playa que está trabajando. Aparecen diversas personas de las que toma fotografías, de medio cuerpo; cada una de dichas personas se mueve en el film y luego, súbitamente, se las intercala como "retratos". Así, una persona sonriente, que se mueve con naturalidad, se petrifica repentinamente, como tocada por una varita mágica y persiste durante segundos enteros con una opresiva inmovilidad (Arnheim, 1986: 88).

De esta manera tan elocuente se expresaba Rudolf Arnheim para señalar el efecto de introducir una fotografía en un filme, consecuencia de la unión de dos formas expresivas diferentes. Tal y como él lo expresa, la inserción de una fotografía en una película cinematográfica tiene lógica si apareciese como una fotografía para que esta imagen fija no tenga una rigidez absoluta.

Nosotros queremos traer a colación un análisis de dos casos cinematográficos en los que se producen diferentes relaciones entre la imagen fija (concretamente la pintura y la fotografía) y su inserción en el cine, es decir, la presencia deliberada de un texto con un lenguaje propio, dentro de otro texto con otro léxico. Tomamos como punto de partida la conocida escena de la cena de los mendigos en *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel y específicamente la congelación de la imagen para convertirla en una imagen fija que, además, remite a una obra pictórica, *La última cena* de

Leonardo da Vinci. Posteriormente saltamos en el tiempo y analizamos la escena del partido de fútbol entre sacerdotes y niños estudiantes en *La mala educación* (2004) de Pedro Almodóvar, escena que igualmente congela la imagen en movimiento para convertirla en imagen fija, y que también nos remite a otra obra, en este caso una fotografía de Ramón Masats.

A partir de las dos escenas mencionadas en ambas películas, no cabe duda de que estamos ante un proceso de intertextualidad, en el sentido clásico de la transtextualidad propuesta por Genette en 1982 en *Palimpsestes*. Incluso siguiendo este esquema podríamos señalar que en el caso de *Viridiana* Buñuel realiza una alusión, mientras que Almodovar en *La mala educación*, realiza una cita, aunque no se inserte de manera exacta el referente al que se refiere, es decir, construye una fotografía a partir de la copia de otra fotografía, la de Masats. Cabe igualmente mencionar que en ninguno de los dos casos nos encontramos frente a un apropiacionismo en el sentido de inserción. Ambos directores construyen a partir de, y dejando claro cuál es la fuente de la que parten. En *Viridiana* el espectador se enfrenta a la escena sabiendo de antemano cuál es el referente que se utiliza, más que nada por su universalismo, y en el caso de *La mala educación* nos lleva a través de una recreación. Estos dos modelos, a pesar de su aparente semejanza en la utilización de la intertextualidad, nos permitirán establecer dos tipos de lectura diferentes en los que los conceptos de referencialidad y verosimilitud se alejan entre sí. Nuestro modelo pasa por el análisis del contexto de las dos secuencias, para desde el análisis sintagmático llegar al contexto paradigmático.

La primera dificultad a tener en cuenta es la frágil frontera que delimita la exploración de los dos lenguajes que aquí se plantean. Más aún, la imagen fija resultante de la congelación de la imagen en movimiento difiere en muchos aspectos de la imagen fija ajena a la pantalla por la lógica de la contextualización espacio temporal que el film tiene. Partiendo de un lugar común que sitúa a ambos lenguajes artísticos en un medio de representación analógico, la imagen fija carece de fotogenia, tal y como explica Deleuze: "Cuando Delluc, Germaine Dulac o Epstein hablan de "fotogenia" es evidente que no se trata de la calidad de la foto sino, por el contrario, de definir la imagen cinematográfica por su diferencia con la fotografía. La fotogenia es la imagen en tanto que "revalorizada" por el movimiento" (Monegal, 1993: 80). Epstein, con quien Buñuel trabajó como asistente en su primera experiencia profesional en el cine, va más allá descartando como concepto de movilidad aquel que desarrolla el propio objeto. Contraviniendo algunos de los planteamientos cinematográficos que más tarde veremos en Buñuel las imágenes fijas insertas en *Viridiana*, para Epstein carecerían de un tratamiento consecuente para ser cine, dado que "no son estrictamente cinematográficos por no sacar partido de su movilidad" (Monegal, 1993: 81).

Un aspecto que no se debe olvidar a la hora de determinar las conexiones entre imágenes fijas y cine es que la presencia de las primeras se podría definir como anecdótica dentro del transcurso del film, uno o dos congelados a lo sumo se cuelan entre los miles de fotogramas que conforman el texto cinematográfico. Esta nimiedad no va relacionada con la carencia de relevancia dentro de la obra y más, como corresponde a algunos de los casos que aquí se tratarán, cuando se transforman en cita y alusión a obras elaboradas con anterioridad. La preexistencia de un valor intrínseco y reconocido en la imagen de *La última cena* de Leonardo da Vinci o la fotografía de Ramón Masats es innegable. Al subvertir el principio cinematográfico del movimiento, lo fijo toma una relevancia que de otra manera no tendría o pasaría más inadvertido. Si esta subversión además hace que lo acentuado nos remita directamente a otra obra, estaremos entonces obligados a detenernos en la lectura de esa cuidada elaboración textual. En los casos pro-

puestos nos encontramos ante dos situaciones opuestas. Por un lado, el director cinematográfico que se adueña y reproduce una imagen conocida y elaborada *a priori* por alguien ajeno a la producción de su película, y por otro aquel que construye fotografías a partir de un texto cinematográfico confeccionado por él. Evidentemente ni las motivaciones, ni las intenciones, ni el resultado final de estas inserciones corren caminos paralelos.

En los supuestos que el director se apropia de una obra preexistente cabría plantearnos un asunto tan manido en otros ámbitos de la adaptación como es la fidelidad con respecto al referente utilizado.

El episodio más obvio de este tipo lo encontramos en la película *Viridiana*. La escena que vamos a tratar es conocida. Los mendigos se reúnen en torno a una mesa para cenar aprovechando la ausencia de *Viridiana*. En el transcurso de ésta, en un momento dado, se colocan conformando una puesta en escena que imita al cuadro de Leonardo da Vinci, *La última cena* y esto provocó una polémica a la que el director siempre trató de minimizar: "La indignación no la comprendo. Los mendigos están cenando y casualmente forman una composición como el cuadro de Leonardo"¹. Sabemos que Luis Buñuel era aficionado a realizar algunos cambios en el rodaje² y que esta escena responde a una improvisación. Si bien en el guión está prevista la cena, no está lo que luego se denominó la blasfemia que incluye el momento de la fotografía y la congelación de la imagen. El director reconoce en sus escritos "Pensé que me gustaría ver a estos mendigos en un comedor en una mesa con mantel bordado y velas. De pronto tomó forma en mi cabeza la idea de que ellos se colocarían como un cuadro y la pintura de Leonardo da Vinci entró en mi mente" (Pérez-De la Colina, 1993: 122). Pero faltaban cuatro personajes y así se lo narra a Max Aub: "Yo no había previsto esa escena que se ha hecho tan famosa de la reproducción de la Cena según Leonardo da Vinci. Pero cuando llegué al set y vi la mesa y el mantel blanco y la disposición de los mendigos, pensé en ello. Y entonces mandé buscar cuatro extras más. Porque si tú ves, en la película no hay más que nueve mendigos y en la mesa son trece. Si lo hubiera pensado antes, no me hubiese costado nada poner trece en la película en vez de nueve" (Aub, 1985: 67). También lo justificó apelando a su condición de mendigos españoles y borrachos, que aunque creen, se relajan en cuestiones religiosas cuando se divierten. Por su parte Vicente Sánchez Biosca va más allá y relaciona la congelación de esta escena no sólo con el cuadro de Leonardo da Vinci sino también con una serie de grabados populares "Cualquiera que haya vivido en los hogares españoles, especialmente con posterioridad a la guerra civil, sabe que esta representación es familiar en este país, no tanto directamente por el cuadro de Leonardo, cuanto por una serie de grabados seriados de sabor algo kitsch que lucían en la mayor parte de los comedores o salones" (Sánchez biosca, 1999: 66). Curiosamente, a modo de gag, Buñuel sí había previsto que Lola Gaos se levantase la falda, pero en ningún caso lo había relacionado con una toma fotográfica hasta el momento del rodaje. "Es una broma infantil española. Si alguien se coloca en una postura en la que destaca mucho su trasero, se le grita: "¡Me estás fotografiando!" La mendiga repite esa broma, que es inocente, de niños" (Pérez -De la Colina, 1993: 66).

En cualquier caso y rodada la película, Buñuel no engaña al espectador pues desde el primer momento está claro que los mendigos van a ser retratados con una máquina de fotos, aunque ésta se encuentre debajo de la falda de Lola Gaos. La imagen estática es anunciada por uno de los mendigos. El Poca, que segundos antes y con un claro gesto de complicidad pregunta a Enequina (personaje que encarna Lola Gaos) "¿Si?" A lo que ella responde afirmativamente. Este es el punto de partida para que el anuncio sea una confirmación "Enequina nos va a sacar un retra-

to a todos como recuerdo". Don Amalio el ciego cuestiona la acción "¿Y con qué cámara?" a lo que inmediatamente Enedina responde "con una que me regalaron mis papás". Tras este escueto diálogo la mendiga comienza a organizar a los comensales pidiéndoles un estatismo difícil de conseguir en un clima de juerga aparentemente incontrolada. "Si no os estáis quietos no os retrato", "Tú Refugio, recógete esas greñas que no se te ve la cara" son la combinación de una amenaza y una orden que preceden a una broma de El Poca que hace estallar en una ruidosa carcajada a todos, como si del tradicional "patata" se tratara. Enedina vuelve a poner orden y esta vez sí consigue lo impensable dada la situación y lo apropiado para realizar el retrato, un silencio y un letargo definitivo que desembocan en el congelado cinematográfico.³

La subversión de los principios de la imagen en movimiento tiene unas características formales similares pero su utilización nos conduce por parámetros diferentes en las películas de Buñuel y Almodóvar. No resulta novedoso afirmar que Almodóvar es un director absolutamente contemporáneo si estudiamos sus películas en relación con las incursiones en el mundo del arte que en ellas se visualizan. Almodóvar "ha ido reflejando de un modo o de otro todos los *ismos* del siglo XX. Base y fuente de inspiración a la vanguardia, que van desde el abstracto, al sincretismo más absoluto son parte de su obra" (Holguin, 1994: 149). Reproducciones y versiones de la obra de Andy Warhol, Picasso, Miguel Ángel, Edward Hopper, Van Eyck, Delaunay, Linchstein y Mondrian, entre otros, son moneda corriente de unas películas en las que lo pictórico se extiende hasta conformar todo un mundo de personajes y espacios reconocibles como la marca de este autor. Si las alusiones a la pintura, cómic o cine negro se hacen cotidianas, las referencias a la fotografía son más escasas pero *La mala educación* no es la pionera en mostrarlas, ya que *Laberinto de Pasiones* se había rodado en la casa del fotógrafo Pablo Pérez Mínguez y como se percibe en el desarrollo del film "esta circunstancia hizo que su obra quedase como testimonio y manifiesto del movimiento cultural que vivía Madrid en la época de la llamada movida madrileña" (Holguin, 1994: 152). Con *La mala educación* Almodóvar se sitúa más lejos porque no inserta la fotografía como elemento estético como ocurría en *Laberinto de Pasiones* por muchas referencias que éstas hagan y sirvan para contextualizar su obra, sino que reproduce el momento, ralentiza el movimiento y posteriormente lo detiene para convertirlo en la fotografía en la que se inspira la escena.

Las concomitancias entre *Viridiana* y *La mala Educación* las encontramos en el marcado carácter religioso, que va más allá de la imagen detenida y discurre por todo el film. Mientras Buñuel siempre argumentó que la película era esencialmente devota, "porque en todas las escenas subyace un sentimiento de pecado (Baxter, 1996: 310) Almodóvar se mantiene al margen de cualquier consideración al respecto. Buñuel construye su relato basándose en una lectura entre líneas donde a través de objetos religiosos se percibe una ironía siempre llevada a cabo por los mendigos. En Almodóvar la crítica es más directa y ya desde casi el inicio de *La mala educación* el espectador es consciente de un ataque frontal al clero. La bondad de *Viridiana* contrasta con la pederastia del padre Manolo, que marca a su alumno preferido, Ignacio.

La diferencia entre el cine/cuadro de Buñuel y el cine/fotografía de Almodóvar, reside también en que el primero representa un momento imaginado, mientras la imagen de Masats recrea un instante estrechamente relacionado con el realismo testimonial,⁴ y esa circunstancia es precisamente la que utiliza Almodóvar para dotar de verosimilitud a la narración de *La mala educación*. Como afirma J. M. Caballero Bonald, refiriéndose a la forma de trabajar de Masats, "Me imagino de pronto a Masats, provisto de los habituales poderes de su arte y su oficio, esperando sin ninguna prisa

el instante en que se produzca la conjunción de elementos exactos para que tenga sentido una determinada fotografía. Pero también me lo imagino registrando con su cámara, como de paso, unos episodios de la vida cotidiana aparentemente anodina” (Caballero, 1999: 12).

Este punto nos lleva a situarnos directamente en el estudio de la puesta en escena en ambas citas. Almodóvar respeta la idea original del fotógrafo aunque emplea un plano más abierto que incluye la portería como subencuadre y congela la imagen un instante antes que Masats si tenemos en cuenta la posición ligeramente más elevada del guardameta. Buñuel logra ubicar a los comensales en posiciones similares para que la cita sea perfectamente reconocible, pero transforma la imagen en una parodia religiosa debido a la actitud de los supuestos Apóstoles. La imagen en Buñuel no se ralentiza, directamente se congela deviniendo en imagen fija vista a través de la imagen en movimiento de la cámara fotográfica, pero contamos con todas las claves para saber que el acto fotográfico se va a producir. Almodóvar, en cambio, avisa mediante la ralentización de la imagen, pero el espectador carece de elementos para intuir que el desplazamiento de la cámara se convertirá en una imagen fija. Imagen que en *Viridiana* conecta con el acto fotográfico (foto de Lola Gaos) que deviene en una fotografía y en *La mala educación* con esta última propiamente dicha. Imagen que en *Viridiana* pertenece al ámbito de lo meramente estático, mientras la foto de Masats aún siendo imagen fija está dotada de un fuerte carácter cinético, lo que en palabras de Jorge Rueda “La agilidad presente en sus imágenes le ha hecho bordear continuamente esa raya sinuosa que separa la fotografía del cine. Es el fotógrafo español que mejor imprime movimiento a los sujetos, con la sensación de paso por la escena, con cinética. Aunque aparezcan congelados en el aire o arrastrados fuera de la foto. Movidos por una fuerza natural y lógica, que los sitúa en el cuadro, donde no pueden estar más que un instante imposible, para ser captados” (López Mondejar, 1999: 31).

En *Viridiana* la foto se organiza y planifica de cara al espectador. El acto fotográfico es un hecho, aunque curiosamente en ningún momento se recoge en el encuadre a la cámara fotográfica, la cual se sitúa en el campo de la intuición, o como señala Santos Zunzunegui refiriéndose a la manera de rodar de Buñuel, a la altura del subconsciente (Zunzunegui, 1994). Vemos sus intenciones, como pasa de un plano en solitario de Don Amalio a un plano general en el que se enmarca a todos los mendigos que se van agrupando seis a cada lado de éste, para terminar en la simulación del cuadro de Leonardo. En la película de Almodóvar, en cambio el momento fotográfico es inesperado porque no hay puesta en escena previa. De un balón que corretea entre los pies de los jugadores de fútbol interpretados por niños y curas se pasa a un plano de la parte trasera de una portería en la que un sacerdote se registra y congela en el aire, repitiendo así, el mismo movimiento que en 1960 en Madrid, retrató Ramón Masats. Se produce por tanto, en este caso una parálisis doble por un lado, la de Masats como fotógrafo y por otro, la de Almodóvar en su filme. Masats detiene el quehacer cotidiano del motivo fotografiado, en definitiva detiene la historia en un instante y Almodóvar reproduce la misma acción años después inmovilizando el transcurso de su película.

Otro aspecto divergente es la forma de ensamblar la imagen fija en la imagen en movimiento. En *Viridiana* se produce una ruptura entre el ambiente irreverente que emanan las tomas hasta el instante en el que el protocolo fotográfico obliga a que los comensales detengan parcialmente sus acciones. Aun así, el encuadre de Buñuel no se ajusta a la seriedad del cuadro de Leonardo da Vinci, ni a su ritual. Sin embargo, en *La mala educación* la sucesión es lineal, no existe quebrantamiento en la actitud de los personajes que siguen su partido de fútbol como si nada

hubiera pasado y es que efectivamente ellos no son conscientes, ni participan de las futuras transformaciones que el director realizará en postproducción. En definitiva, Almodóvar intenta ajustar su obra cinematográfica a la cita fotográfica sin sobresaltos y con una actitud por parte de los protagonistas que no difiere de la imagen estática, mientras Buñuel realiza una versión de la referencia pictórica que carece de pretensiones próximas a una posible adaptación, si exceptuamos la organización de los personajes en la imagen.

No cabe duda que en ambos casos, la conversión en imagen fija pretende aportar una "lectura" unívoca de la imagen, aunque siga estando cargada de polisemia. Buñuel retrocede en el tiempo y nos conduce directamente a algo ya conocido, a Leonardo da Vinci y su *Última Cena*. Al espectador no le cabe la menor duda de que su cena es trasunto de la última cena del pintor toscano, y desde ahí se establece la inevitable comparación que es la que dota de significado trasgresor a la escena. Incluso si nos detenemos en el análisis de la congelación de la imagen veremos como se imitan los gestos de los apóstoles, su agrupación en torno a cuatro grupos de tres miembros cada uno, e incluso en algunos elementos iconográficos como el dedo de san Juan. Si nos detenemos en ese detalle se verá que su aparición en la obra pictórica está en la lógica de identificar al apóstol tal y como la iconografía cristiana ha establecido, mientras que el presunto san Juan buñuelista que levanta el dedo carece de los valores iconológicos que se presentan. Lo mismo podemos decir de la copa-cáliz que se registra en la parte inferior central de un encuadre que devendrá en un plano general del que Don Amalio, el ciego, ocupa el centro de la imagen. La comparación resulta irrespetuosa debido a la personalidad del ocupante que no logra agradar ni a sus compañeros, ni a Viridiana y su entorno. Lujurioso, chivato, lascivo e irascible son algunas de las peculiaridades más destacadas de aquel que ocupa el lugar de Jesucristo.

En la película de Almodóvar el referente es menos universal. La fotografía de Ramón Masats no trasciende las amplias fronteras de espacio y tiempo por las que el cuadro de Leonardo se extiende. Almodóvar utiliza un referente más cercano en el tiempo, una fotografía realizada en la época en la que transcurre la acción fílmica. Estaríamos tentados a señalar que con ello realiza el "típico homenaje" al fotógrafo, pero todo parece indicar que en realidad su intención está más vinculada a aportar verosimilitud y contextualizar su narración fílmica.



A modo de conclusión podemos señalar que Buñuel, dentro de lo que es recurrente en su filmografía, en *Viridiana* ofrece un corolario de motivos iconográficos preexistentes que dotan a la imagen de una mayor contundencia, al tiempo que son en buena medida las que conforman su estilo. La secuencia de la cena se integra en el contexto general del filme, contextualización sintagmática que no difiere del contexto paradigmático en el que a modo de bricolage, según acertada expresión de Santos Zunzuegui, se yuxtaponen una serie de motivos susceptibles de entrar en la historia narrada y desarrollar al mismo tiempo un doble juego de recurrencias y transformaciones (Zunzuegui, 1994, 122-124). Almodóvar recurre a Masats como una referencialidad que aporta verosimilitud al filme. Ante el riesgo de que la historia narrada en tiempos del franquismo quedase vista como un ajuste de cuentas o un exceso, en este caso da igual que sea real o irreal, el director manchego utiliza diferentes motivos de anclaje, de los que la fotografía de Masats es uno de ellos, que sitúan al espectador ante un tiempo real.

Bibliografía

- ALDECOA, IGNACIO Y MASATS, RAMÓN, (1962): *Neutral Corner*, Barcelona, Lumen.
- AUB, Max, (1985): *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar.
- BAXTER, John, (1996) *Luis Buñuel. Una biografía*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- BUÑUEL, DREYER, WELLES, (1999) edición a cargo de Cristina Vizcaíno, Madrid, Fundamentos.
- BUÑUEL, LUIS (2000): *Escritos de Luis Buñuel*, Madrid, edición de Manuel López Villegas.
- CABALLERO BONALD, J.M. (1999): "Un inventario de la vida", Ramón Masats. Fotografía. Barcelona, Lunewerg Editores, 9-12.
- HOLGUIN, Antonio (1994): *Pedro Almodóvar*. Madrid, Cátedra.
- LÓPEZ MONDEJAR, Publio (1999): "Ramón Masats: el don de la mirada", Ramón Masats. Fotografía. Barcelona, Lunewerg Editores, 19-32.
- MONEGAL, Antonio (1993): *Luis Buñuel de la literatura al cine. Una poética del objeto*. Barcelona, Anthropos.
- ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, María Jesús, (1995), *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Barcelona, Paidós.
- PÉREZ TURRENT, Tomas y J. DE LA COLINA (1993): *Buñuel por Buñuel*. Madrid, Plot ediciones.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1999): *Luis Buñuel. Viridiana*, Barcelona, Ediciones Paidós.
- WILLIAM EVANS, Peter (1998): *Las películas de Luis Buñuel*, Barcelona, Paidós.
- ZUNZUEGUI, Santos (1994): "Abierto a cal y canto. El teatro de los ojos libres de Luis Buñuel", en *Paisajes de la forma*, Madrid, Cátedra. 118-138.

Notas

- ¹ Pérez Turrent, Tomas y de la Colina, José, *Buñuel por Buñuel*. Madrid, Plot ediciones, 1993, p.122.
- ² Otros instantes que tampoco están sobre el papel pertenecen a la apertura de la camisa de Viridiana por parte de don Jaime o cuando éste se coloca el zapato de su primera mujer en un acto puramente fetichista o la mirada de Ramona hacia la cama en la que Viridiana ha permanecido mientras estaba drogada.... Mención a parte requieren los cambios efectuados por la censura, de los cuáles el más conocido es el cambio del final, que transforma la película en un *menage a trois*.
- ³ Haciendo un poco de historia se debe recordar que con este film se hacen patentes las fisuras de la censura española. Tras 22 años de Dictadura se inicia un aperturismo marcado por la presencia del turismo y por la emigración a Europa de muchos españoles como mano de obra. Las informaciones de unos y otros dan cuenta de una clara situación de aislamiento por parte de España con respecto a Europa y esto conlleva a una necesidad por parte del gobierno de ofrecer de cara al exterior una imagen menos totalitaria. El retorno de Buñuel ayuda a potenciar una España más actual y tolerante. En 1961 se rodará *Viridiana* con un guión autorizado por la censura que también dará su aprobación a una copia sin sonido y sobre la cuál se han efectuado algunos cambios que se comentarán más adelante. Los problemas surgen cuando la película es premiada en el Festival de Cannes con la Palma de Oro y el Vaticano la tacha de blasfema. "Un padre dominico, hermano de un banquero muy conocido, que estaba como corresponsal de L'Osservatore Romano en el festival, escribió que Viridiana blasfemaba sobre los santos óleos" PÉREZ TURRENT, Tomas y DE LA COLINA, José, *Buñuel por Buñuel*, Madrid, Plot ediciones, 1993, p.123. Inmediatamente la exhibición del film es prohibida, así como su mención en los medios. Esto no supuso ningún problema para que se realizaran copias de un segundo negativo que se hallaba en París. Este incidente supone, además, una serie de cambios políticos que darán lugar a una renovación de la censura. En España esta película no se presentó en público hasta 1977, pero para esas fechas Buñuel ya había obtenido las disculpas del dominico que ocasionó en un primer momento la polémica en torno a Viridiana: "Buñuel tuvo finalmente su postrera satisfacción cuando un dominicano de avanzada edad se le acercó cuando estaba filmando *Ese oscuro objeto de deseo*. Se presentó como el padre Fierro, el que había iniciado el furor anti-*Viridiana* y le pidió perdón. Buñuel lo expulsó del estudio". BAXTER, John, *Luis Buñuel. Una biografía*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1996, p. 310.
- ⁴ No debemos olvidar que la obra de Ramón Masats se encuadra en el género de la fotografía documental. No deja de ser una curiosidad el que durante el rodaje de *Viridiana* Masats hiciera un reportaje sobre Luis Buñuel, aunque cuarenta años más tarde sea Almodóvar quién utilice una de sus fotos.

Simbología en el discurso fílmico: *La mise en abîme* en *Moulin Rouge**

Cristina González Oñate
Universitat Jaume I. Castellón.

Baz Luhrmann, director de *Moulin Rouge*, se propuso crear una película que fuese mucho más allá del género conocido como musical. Hizo uso de toda la nomenclatura hollywoodense para presentar su visión del mundo como un espectáculo de can-can: quería mezclar pasión, sentimientos, baile, una historia de amor y, sobre todo, música. Tomó prestada la elaborada coreografía de Busby Berkeley, explotó el cine mudo de Buster Keaton y le rindió homenaje a los musicales de Broadway.

Moulin Rouge se nutre de las corrientes artísticas del Romanticismo, el Impresionismo y el Naturalismo, las mezcla con otros géneros desarrollados por la industria del entretenimiento estadounidense, como el vaudeville, el cine burlesco, la comedia musical y la ópera rock, con la finalidad de crear una obra llena de tradición pero expresada bajo una nueva concepción del género musical. *Moulin Rouge* está envuelto en un lenguaje nuevo, original y audaz que hace referencia a la tradición histórica del cine y la presenta a una generación amamantada en los vídeos musicales de MTV, llegando incluso a convertirse en un "video clip continuado".

* La presente ponencia se enmarca en el Proyecto de Investigación titulado "Diseño de una base de datos sobre patrimonio cinematográfico en soporte hipermedia. Catalogación de recursos expresivos y narrativos en el discurso fílmico", con código 041355.01/1, cuyo desarrollo está previsto para el periodo 2005-2007, siendo investigador principal el profesor Dr. Javier Marzal Felici, Profesor Titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universitat Jaume I de Castellón, director del Grupo de Investigación "I.T.A.C.A. UJI -Investigación en Tecnologías Aplicadas a la Comunicación Audiovisual de la Universitat Jaume I-", con código 160.

El director se propuso un rodaje fruto de un elaborado estudio, de una aglomeración de conocimientos que van mucho más allá del propio género cinematográfico. *Moulin Rouge* nació de la inspiración de un director cuyo objetivo principal era crear un “cine-teatro” y, en todo momento, quería mostrarlo al espectador. Para ello utilizó toda una serie de recursos de diferentes categorías entre las cuales cabe destacar en función al interés de esta comunicación, la *mise en abîme*, en concreto la localizada al comienzo de la película (alrededor del minuto cinco de película) y justo al final de la misma.

La elección de estos dos momentos del film se debe a que, desde el punto de vista de la estructura y de la lógica histórica, coinciden, como ya hemos comentado con anterioridad, con el principio y el final de la película pero encuadrados bajo el marco de una *mise en abîme*; además, desde el punto de vista de la recepción, el primer fragmento “prepara” al espectador ante la historia que seguidamente va a narrar el film: tanto por el contexto social al cual remite (recorrido por el panorama contextual de la ciudad de París de 1900, en concreto el barrio de Montmartre) como por el resumen que le presenta (se recoge la consecuencia de la tragedia que el personaje protagonista nos va a narrar ocurrida con anterioridad). Asimismo, el segundo fragmento cierra la película presentando al espectador el *The End* bajo la misma estructura con la que comenzó, intensificando, por tanto, el punto final del film en un ejercicio de circularidad no exento de carácter metadiscursivo.

Esta comunicación, que va seguir en todo momento la metodología de Ramón Carmona en su libro *Cómo se comenta un texto fílmico*, realiza un comentario textual fílmico sobre la *mise en abîme* de *Moulin Rouge* con el objetivo de, por un lado, tener una mejor comprensión de la estructura y funcionamiento del film en su conjunto y, por otro lado, otorgarle un sentido basado en entablar un diálogo con el texto fílmico y hacerlo *hablar* como resultado de la interpretación de este tipo de recurso.

Cuando hablamos de comentario textual fílmico nos referimos al conjunto de operaciones realizadas sobre un objeto “film” con el fin de describir, por un lado, su modo de funcionamiento estructural y el significado que sirve de base para su articulación como tal objeto, y por otro lado, para proponer una dirección determinada de sentido, capaz de justificar la lectura producida de forma individual cuando el film es abordado desde el punto de vista de un espectador o espectadora concretos en una situación concreta (Carmona, 2002: 45-46). Este comentario no busca traducir a un lenguaje diferente lo que un film dice o parece decir; tampoco pretende encontrar ninguna supuesta verdad oculta bajo la superficie aparente de su materialidad. Pretendemos valorar además de describir.

Concretamente, recopilamos diferentes pasos que enumeramos a continuación:

1. Análisis de la *mise en abîme*: Reconocimiento de los elementos que la componen y la comprensión en su relación con el film
2. Interpretación de la *mise en abîme* teniendo como punto de partida la descripción. Esta conlleva:
 - Descomposición de la *mise en abîme* por segmentación y estratificación
 - Recomposición para la construcción de una totalidad estructurada.
3. Relación de la *mise en abîme* con otros ámbitos

Con esta perspectiva, definiremos primeramente lo que en términos cinematográficos se entienden como *mise en abîme*:

El término *mise en abîme* procede de la heráldica, donde designa una pieza situada en el centro de un escudo que reproduce a escala reducida los contornos del propio escudo. Algo similar sucede con el juego de las cajas chinas o las muñecas rusas. Con este término se designa una especial forma de visión en profundidad. La *mise en abîme* es un fenómeno liminar que tensiona extraordinariamente los contornos de la intertextualidad y la intratextualidad, con la salvedad de que en ella lo citado es lo mismo que se cita. (Rodríguez y Mora, 2002: 152-153).

Se trata, por tanto, de un fenómeno visual de origen, pero que puede legítimamente describir una estrategia, una intención y una textura expresivas presentes también en otros ámbitos cotidianos. La *mise en abîme* se convierte en una invitación para el espectador a reflexionar sobre la condición y los límites de la representación que se le ofrece.

Entendemos por metadiscursividad el hecho de que un film hable de sí mismo como ente discursivo, del cine en general o de un tipo de películas en particular, del lenguaje cinematográfico, de la tecnología que produce los films, de su producción o comercialización, en fin, de cualquier parámetro que lleve implícita una reflexión sobre el cine, sin que esto implique necesariamente la falta de coherencia argumental del film en cuestión. Lógicamente, uno de los procedimientos más habituales de la metadiscursividad es la *mise en abîme*, por la que dentro de un film aparece otro o determinados entornos icónico-representacionales subsumidos (Gómez Tarín, 2003: 435-436).

Una vez definidos estos conceptos previos, que utilizaremos en esta comunicación, reflexionemos un poco sobre la construcción fílmica de *Moulin Rouge* y de esa intertextualidad musical que tanto la caracteriza.

LA CONSTRUCCIÓN FÍLMICA DE *MOULIN ROUGE*

Debemos hacer un pequeño apunte sobre el modo en que es *construido* el film desde el punto de vista audiovisual, y uno de los elementos que no podemos dejar de comentar es la banda sonora musical y su contribución al conjunto de la película. A pesar de ser un elemento sonoro, nos remite a otros de diferentes películas. *Moulin Rouge* es un musical que reflexiona sobre el propio musical. El ritmo visual con el que se nos presentan las imágenes y que discurre durante toda la trayectoria narrativa de la película a mayor y menor intensidad, se intercala con el de una banda sonora muy peculiar y que ha caracterizado a la película ante el público: mezcla canciones de otros ámbitos y otras épocas adecuando la letra para ir acorde con la historia del film. Incluso, esta banda sonora alterna con el diálogo de los personajes convirtiéndose en un elemento más dentro del propio guión de los protagonistas (la música narra). Los temas incluyen números musicales de Rogers y Hammerstein de la película *La novicia rebelde*. También se hace referencia a la música de The Beatles y David Bowie, destacando especialmente la idealizada *Your Song (Tu canción)* de Elton John y *The Show Must Go On (El show debe continuar)* del grupo Queen. La combinación de temas musicales más modernos que la época en que se contextualiza la película (1900) consigue sumergir al espectador en una atmósfera que va más allá del clásico musical visto hasta el momento. Los bailes acompañan a la música y su elección se rige en función del estilo de las canciones, así encontramos desde un tango, un baile de can-can o una coreografía inspirada en el mundo arábico.

En diferentes momentos de la película observamos también que el ritmo visual de las imágenes acrecienta, con movimientos de cámara acelerados, y en otros disminuye, con ralentizaciones, con el objetivo de intensificar los instantes que son de vital importancia dentro de la historia del film.

Estos cambios de ritmo junto con la combinación de diferentes espacios ficticios (de repente los personajes se encuentran volando, aparecen personajes mitológicos, como hadas) provocan espacios donde la realidad y la ficción se mezclan a la perfección ante la mirada del espectador.

Todos estos elementos en la construcción fílmica de *Moulin Rouge* nos hacen recordar el estilo de los video-clips: movimientos de cámara circulares y muy rápidos, fundidos encadenados, sobreimpresiones, montajes al plano, alternos, planos que van desde una perspectiva general para pasar a planos detalle a gran velocidad...etc. Y sobre todo una música que va alternando en la historia, que se constituye en soporte de la propia narración.

LA MISE EN ABÎME EN EL FILM

En la medida que todo film habla de sí mismo, el fenómeno de la metadiscursividad es siempre gradual y su percepción por el espectador puede abarcar un amplio abanico de posibilidades. Esto ocurre en *Moulin Rouge* ya que esa *mise en abîme* que se nos presenta mediante un telón de teatro, provoca la percepción por parte del espectador de estar situado detrás de los propios espectadores de ese teatro y, junto con el movimiento de cámara, incorpora al espectador dentro de ese mundo de ficción teatral pero con la salvedad de que lo que le presenta es, en definitiva, la propia película.

Inscribe en el interior del film un espacio de representación (el teatro) provocando a su vez una autorreflexión en el espectador sobre su situación en el espacio (dónde se encuentra y en qué lugar está) y sobre lo que va a ver (un film presentado bajo la estética teatral).

El rasgo que permite distinguir un simple film en el film de un mecanismo de *mise en abîme* tiene que ver con la diegetización del "hacerse" del propio film ante nuestros ojos, lo que revierte en una especularidad que está más allá del carácter de reversibilidad del film en el film; partiendo de Blüher (1996) la *mise en abîme* verdadera dentro de una película es al tiempo reflexiva y especular, y debe conjugar distintas posibilidades, tales como la reduplicación (reflexividad) de orden temático y la reduplicación en el nivel discursivo, que se relacionan dialécticamente y fusionan entre sí para conseguir una puesta en cuestión de las fronteras que median entre ambos niveles textuales. Este es el caso de la *mise en abîme* localizada en *Moulin Rouge* porque reduplica, por un lado, el marco en el que se inscribe el film (marco del teatro, marco del telón) y reduplica el discurso haciendo reflexionar al espectador sobre lo que va a visionar: un espectáculo dentro de otro espectáculo.

Al margen de esta determinación teórica y siguiendo con la metodología de comentario descrita, pasaremos a analizar la *mise en abîme* de *Moulin Rouge* a través del reconocimiento de los elementos que la conforman y la comprensión o relación de estos elementos individuales entre sí como partes de un todo más amplio, con el film como conjunto, para finalmente poder interpretarlo.

La *mise en abîme* en *Moulin Rouge* está formada por tres elementos espaciales: El primer elemento es aquel que enmarca al espectador dentro del teatro como si fuera parte integrante del público; el segundo elemento es el propio escenario del teatro delimitado por el telón cerrado con las cortinas; y el tercer y último elemento es aquel que se ve una vez se abren dichas cortinas, es decir, la proyección del film. Por el movimiento de cámara, el espectador se adentra en este último espacio como parte integrante del mismo: recorre los espacios del barrio de Montmartre, visiona sus rincones hasta conducirlo al hogar de uno de los protagonistas.



Lo mismo ocurre al final de la película pero en sentido contrario: esta vez el espacio va desde el propio film hasta la visión del espectador como parte del público, pasando por el telón que, en esta ocasión, se cierra coincidiendo con el final.

Estos tres elementos espaciales poseen relación con la película en su totalidad porque cumplen una función de entrada y salida puntuando el inicio y el final de la misma. Esta segmentación basada en los tres elementos de espacio, sigue la linealidad del film porque busca la relación de contigüidad existente entre dichos segmentos con el principio y el final, y es precisamente el mecanismo discursivo de la *mise en abîme* el encargada de enfatizarlo. Una vez ha sido enmarcada la película y presentada a modo de espectáculo teatral, comienza la reproducción en sí, los marcos desaparecen mediante el movimiento de cámara con la ayuda de un fundido encadenado porque su función introductoria ya ha sido realizada.

La duplicidad de imagen conlleva valores connotativos que no han de pasar desapercibidos: Un marco a modo de telón de teatro se exhibe explícitamente indicando el grado de ficción del film; nos inscribe la película dentro de un mundo en el que todo es posible para atenuar el carácter de espectáculo de la misma; posiciona al espectador detrás del *otro espectador* (el que está sentado frente al escenario teatral) y el interlocutor que vincula esta *mise en abîme* viene representado por el director de orquesta. La figura del director de orquesta es de gran importancia porque interpela al espectador por medio de la música que él dirige y une los diferentes niveles de fragmentación de los espacios convirtiéndose en una figura-guía para él. Al final de la película, vuelve a aparecer esta figura para cerrarnos ese telón, para dar por terminado este espectáculo cinematográfico.

Descritos y descompuestos estos elementos, pasaremos a recomponerlos con el fin de ofrecer una lógica que explique el funcionamiento del conjunto. Comenzaremos explicando los diferentes signos que observamos. Utilizaremos el término signo para referirnos a la relación establecida entre los significantes, los significados y sus referentes (Carmona, 2002: 82-83). Una imagen es un icono, pero también puede funcionar simultáneamente como un símbolo en el interior de una secuencia a efectos de estructuración sintáctica del significado. El contenido semántico de una imagen puede articularse mezclando mensajes explícitos y mensajes implícitos. Esto es lo

que ocurre en *Moulin Rouge*: un gran número de signos la componen con el objetivo de significar y hacer referencia a determinados aspectos extradiégéticos. El telón rojo junto con la figura del director remite a la representación de un musical dentro de un teatro. El estilo de dichos elementos hace de referente de la época que representan, así como la tipología de las letras utilizadas en los títulos y los créditos. Los aplausos a modo de introducción conforman un código sonoro (entendiendo como código al conjunto de comportamientos ratificados por una comunidad según la cual emisor y destinatario pueden establecer contacto sabiendo que ambos hablan el mismo lenguaje) entre el público implícito dentro del teatro y el espectador de la película: son un indicio de que el teatro está lleno del otro público.

Los gestos del director de orquesta (como por ejemplo, el saludo que realiza al comienzo) nos recuerdan a un protocolo que está inmerso en un sistema regido por determinadas reglas, en este caso, reglas de carácter musical.

La música que acompaña a la imagen del *20th Century Fox* nos indica que lo que vamos a ver no es una obra teatral sino cinematográfica. La música va cambiando conforme se va acercando el título del film hasta que, una vez sale en la pantalla, la cambia por completo enfatizando el carácter y el estilo de la película que vamos a ver.

Con el título de "París 1900" y haciendo referencia al cine de los orígenes de dicha época, la música vuelve a cambiar de nuevo teniendo, en esta ocasión, un ritmo más suave, al igual que cuando termina la película y aparecen las letras *The End* en la máquina de escribir del protagonista y poco a poco se van "enfundando" de nuevo con el telón del teatro presentado al comienzo del film.

Vemos, por tanto, que la *mise en abîme* en *Moulin Rouge* es un elemento que cumple la función de estructurar y articular el film marcando su principio y su final y, lo más significativo, es que sirve como un indicio, un referente externo a la película que provoca, desde su comienzo, una predisposición del espectador de ver un espectáculo dentro de otro, en este caso, de carácter cinematográfico.

La *mise en abîme* es un recurso muy utilizado ya no sólo dentro del cine, sino en otros muchos ámbitos. Uno de los ámbitos en los que más ejemplos hemos encontrado con el uso de este recurso, es el publicitario. La razón de su uso en la comunicación publicitaria se debe a que, por un lado, es capaz de crear espacios dentro de otros sub-espacios y así sucesivamente, provocando contextos en los que el consumidor se llega a identificar; por otro lado el contenido semántico de una imagen utilizando este recurso puede articularse creando mensajes explícitos e implícitos por medio del simbolismo y la referencia que es capaz de generar, y esta es la característica que explica la existencia notable y efectiva de un discurso como el de la publicidad.

Veamos con mayor detenimiento y mediante ejemplos concretos actuales, este tipo de uso dentro del ámbito de la comunicación publicitaria.

LA MISE EN ABÎME Y LA PUBLICIDAD

El acto de consumo dentro de un ámbito familiar, por ejemplo, con los productos publicitados que interesa promocionar, puede enmarcarse dentro de otro contexto que hace partícipe al *target* que en ese momento está viendo el anuncio o el spot. Se produce un encajonamiento de niveles visuales que pueden ser observados desde diferentes perspectivas incluyendo la visión del consumidor del anuncio que ve al consumidor del producto y ambos se proyectan hacia el espectador.

Las etiquetas, las marcas, los frascos de colonia o de botellas, otorgan alternativas gráficas-creativas para usar la *mise en abîme*, creando espacios concéntricos de representación que dan juegos visuales muy creativos y atractivos para el consumidor.

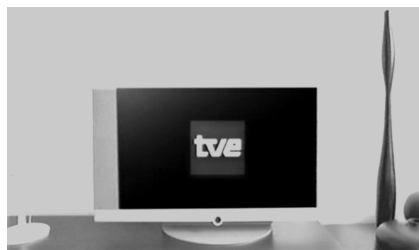
La influencia del cine en la publicidad y viceversa, es algo rutinario en nuestra época y así, por ejemplo, este comienzo y final de *Moulin Rouge* provocó la inspiración de creativos dentro del sector publicitario para utilizar este recurso para una campaña publicitaria de autopromoción.



Para publicitar el repertorio de películas que el canal de televisión Canal Plus iba a emitir para el mes de Noviembre de 2004, utilizó el mismo estilo que *Moulin Rouge* aunque con inserciones de escenas de las películas que estaban promocionando.

Este no es el único ejemplo de la utilización de *mise en abîme* en publicidad: numerosos carteles y anuncios publicitarios en prensa de productos como el tabaco o bebidas alcohólicas, hacen uso de este tipo de recurso discursivo, sobre todo por las restricciones legales que tienen. Generalmente encontramos anuncios en los que se diseña una etiqueta del producto publicitado de forma icónica y dentro de ésta aparece la propia etiqueta del mismo y así de forma sucesiva, formando marcos inmersos que se van simplificando con el objetivo de resaltar la marca del producto (reduplicación hasta el infinito).

Otro ejemplo de anuncio que utilizó *mise en abîme* insertando diferentes imágenes dentro de un marco que era representado por un televisor, era la autopromoción de la cadena TVE-1 sobre su programación. El producto publicitado (la programación de la cadena) está inscrita dentro del marco de un televisor que a su vez forma parte de otro marco del propio anuncio.



Esto se debe a que las nuevas condiciones y soportes en que se conciben y se comunican los mensajes persuasivos debe atender a nuevas figuras de la argumentación que incluyen la *mise en abîme* como un recurso más dentro de sus repertorios. De hecho podemos observar que la utilización de este recurso va mucho más allá de los límites de lo visual figurativo y abarca otros

medios de expresión, como la literatura, la pintura y la música. Un claro ejemplo lo encontramos en la obra de El Quijote, donde en la segunda parte el protagonista dice haber leído la primera.

La *mise en abîme* que se ha analizado en *Moulin Rouge*, aparte de toda la contribución que supone al film como conjunto desde el punto de vista de la narratividad, genera una riqueza significativa para el espectador. Además, se convierte en una clara referencia de uso de un determinado recurso cinematográfico que contribuye a dar una significación de una forma diferenciada: la originalidad y creatividad en que son presentados una serie de espacios dentro de otros, es lo que hace que se trate de un recurso diferencial para hacer uso en otros ámbitos ajenos al cinematográfico.

Bibliografía

CARMONA, Ramón (2002): *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra, Signo e Imagen.

SABORIT, Jose (2000): *La imagen publicitaria en televisión*. Madrid, Cátedra, Signo e Imagen.

HERVÁS, Christian (2002): *El diseño gráfico en televisión*. Madrid, Cátedra, Signo e Imagen.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús y ORTIZ, Amaya (1999): *El spot publicitario*. Madrid, Cátedra, Signo e Imagen.

RODRÍGUEZ Y MORA (2002): *Frankenstein y el cirujano plástico*. Alicante, Publicaciones universidad de Alicante.

Memento: la enunciación del tiempo

Izaskun Goya Junguitu
Universitat Jaume I. Castellón



Christopher Nolan rodó la película *Memento* (Christopher Nolan, 2000) en 25 días y con un coste de 5 millones de dólares. A pesar de la fugacidad y bajo presupuesto del proyecto, Nolan consiguió crear una peculiar forma de narrar la historia, basada en un escrito de su hermano Jonathan Nolan. Para ello, utilizó pocos escenarios, sencillos vestuarios y decorados, escasos actores, planos ordinarios y un ingenioso montaje.

Memento tiene dos factores principales que la caracterizan: la representación de la memoria y la utilización del tiempo para dicha representación. El director enlaza ambos elementos en el montaje para introducir al espectador en la cabeza de Leonard, el protagonista, e interiorizar sus experiencias. De esta forma, Nolan consigue mostrar y reflexionar sobre la memoria del ser humano en su particular discurso que compite y, a la vez, se funde con el relato de la película.

Por otra parte, cabe destacar que la estructura utilizada en el montaje fue aplicada con anterioridad en obras como *Betrayal* (Harold Pinter, 1978). Asimismo, el argumento de la pérdida de memoria ha sido usado en muchas películas, desde *Recuerda* (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945) en el que Gregory Peck sufre amnesia y cree que ha cometido un asesinato, hasta *50 primeras citas* (*50 first dates*, Peter Segal, 2004) en la que Adam Sandler se dedica a conquistar una y otra vez a Drew Barrymore porque ésta pierde la memoria cada vez que se duerme.

Esta película no destaca por ser innovadora en la estructura o en la temática del relato. Destaca por su original forma de combinar elementos ya conocidos y conseguir un cerebral *thriller* en el que cada pequeño detalle está atado a uno o varios tiempos determinados.

SINOPSIS

Unos hombres entran a robar en casa de Leonard, el protagonista. Éste se despierta y descubre que uno de ellos está violando a su mujer en el baño. Leonard le dispara y cuando se acerca a ella, el otro ladrón le propina un brutal golpe en la cabeza que le deja inconsciente. A consecuencia del incidente, Leonard sufre el síndrome de Korsakov¹, enfermedad que se caracteriza por la incapacidad de recordar nuevos hechos o experiencias. Desde ese momento, Leonard decide vengar la muerte de su mujer y para ello crea un sistema con el que es capaz de construir una memoria artificial a través de fotografías, notas y tatuajes en su cuerpo. Teddy, un policía corrupto, ayuda a Leonard en la búsqueda del asesino y además le manipula para obtener beneficio propio. Por su parte Natalie, la novia de Jimmy, intuye que el protagonista ha tenido algo que ver con la muerte de su novio pero decide ayudarlo porque sabe que sufre la enfermedad de pérdida de memoria reciente. Leonard consigue ligar cabos para poder encontrar al supuesto asesino de su mujer gracias a su método de notas, fotografías y tatuajes y a los personajes de Teddy y Natalie.

CONSTRUCCIÓN NARRATIVA

El relato de Leonard es contado a través de su problema de memoria. El montaje fílmico se desarrolla en secuencias de menos de 5 minutos equiparables a los lapsos cerebrales que sufre el protagonista y de esta forma, el espectador puede recrear y sentir dicha enfermedad. Pero además de fragmentar bruscamente el discurso narrativo con las diferentes secuencias cerebrales, el director introduce otros tipos de tiempos diegéticos, enumerados a continuación:

1. Tiempo al revés
2. Tiempo lineal
3. Tiempo *flashback*
4. Tiempo del recuerdo
5. Tiempo de los otros personajes
6. Tiempo de la historia

TIEMPO AL REVÉS

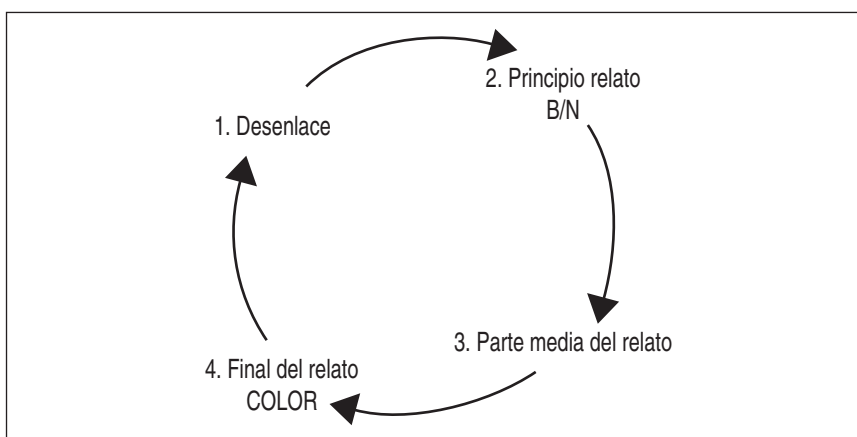
La primera secuencia de la película es construida en orden inverso, los hechos se deshacen del final al principio. Dicha secuencia comienza con un plano detalle de una mano (la de Leonard) que sostiene la fotografía de un hombre muerto. A medida que la sacude, la imagen desaparece del papel. Acto seguido, las imágenes van hacia atrás, el tiempo al revés. El papel que regresa a la cámara Polaroid que sostiene Leonard, se dispara, la sangre del suelo se retrae, una pistola regresa a la mano del protagonista, la bala vuelve de donde salió y aparece Leonard cogiendo a Teddy justo antes de matarlo.

Esta secuencia es el anticipo de la estructura de la película y el desenlace del relato. Los hechos se deshacen como si el protagonista hubiera girado el reloj de arena. Es la única escena de la película en la que los movimientos y planos van hacia atrás e ilustra parte de la estructura del montaje, donde el relato es narrado desde el desenlace hasta la mitad del mismo (tiempo *flashback*) en grupos de secuencias. La otra parte de la estructura transcurre linealmente desde el inicio hasta dicha mitad del relato (tiempo lineal).

TIEMPO LINEAL Y TIEMPO *FLASHBACK*

Memento muestra dos fragmentos de una misma historia de forma paralela. Por un lado, utiliza el tiempo lineal para narrar el principio del relato: Leonard cuenta por teléfono, a través del caso de Sammy, los entresijos de su enfermedad, su vida anterior, cómo ha conseguido crear un sistema de notas, tatuajes y fotografías para acordarse de las cosas más importantes y va enlazando datos que le llevarán hasta Jimmy. Por otra parte, se van reconstruyendo, a través del *flashback* y de pequeñas secuencias que simulan los golpes de memoria de Leonard, los hechos que han llevado al protagonista a matar a Teddy y al encuentro con Jimmy. Los dos fragmentos tienen en común la presencia de Leonard y sus tatuajes.

Estructura de la Película



Como podemos ver en el gráfico, la estructura comienza con el desenlace, continúa con el principio del relato entremezclado con el final del mismo y se junta en el punto medio de la historia narrada. Ambas secciones se van alternando en el transcurso diegético y desembocan en una intersección donde se fusionan. El encuentro de Jimmy es el punto de inflexión del relato, donde el protagonista encuentra al supuesto asesino de su mujer, descubre la verdad e inicia la historia cuyo desenlace es la muerte de Teddy.

Para diferenciar ambas secciones, se han utilizado imágenes en color en las secuencias de *flashback* e imágenes en blanco y negro en las lineales. De esta forma, el espectador diferencia rápidamente en qué punto de la historia se encuentra. Además, se usan lazos de unión entre las secuencias en color, por una parte, y las secuencias en blanco y negro, por otra.

En las de color se repite el primer plano de una secuencia (en la que Leonard nunca recuerda dónde está ni lo que hace y tiene que situarse) y el último de la siguiente. Por ejemplo, la secuencia nº 7 comienza con Lenny en el lavabo de un restaurante y la posterior, en color, la nº 9, termina con Leonard en el mismo lavabo. Esta repetición ayuda al espectador a ubicar y relacionar cada secuencia con la anterior y tener un nexo de unión entre ellas. Además, las notas, las fotografías y los tatuajes de Leonard son útiles para ir de una secuencia a otra o para rescatar la

pequeña cápsula semántica de la anterior. Con estos recursos, la historia en *flashback*, que discurre por diversos escenarios y donde aparecen los distintos personajes, va atando cabos para poder llegar a la cita con Jimmy.

En las secuencias en blanco y negro, el hilo conductor es principalmente la historia de Sammy, el caso de un hombre que Leonard investigó mientras trabajaba en la compañía de seguros. Lenny cuenta esta historia a un supuesto policía por teléfono en su habitación de hotel mientras se hace tatuajes. Sammy, o Leonard, como se descubre al final de la película y se vislumbra en un fotograma, sufría pérdida de memoria reciente y no se estimulaba con condicionantes. La mujer de Sammy no soportaba ver a su marido de esta forma y por ello le pone a prueba pidiéndole que le suministre la inyección de insulina repetidas veces hasta que ella cae en un coma irreversible.



En la secuencia Nº 42 de la película aparece el fotograma de la derecha "infiltrado", dando a entender que la historia de Sammy era la del propio Leonard. Leonard, a base de constancia y repetición consigue acordarse de la historia de Sammy. Esto es un pequeño logro dentro de su enfermedad, equiparable a la injerencia de las secuencias en blanco y negro dentro del tiempo *flashback*. De esta forma, se comprende mejor la enfermedad del protagonista y ayuda a seguir la estructura de la secuencia en color. Por su parte, durante la narración en tiempo lineal, hay un único escenario y un único personaje presente (Teddy está al teléfono pero su imagen no aparece), lo que la diferencia de la narración en *flashback*. Sólo se rompe esta apreciación en la última escena, donde ambas líneas estructurales convergen.

Otro factor que distingue ambas líneas estructurales es la utilización de diferentes planos. En las secuencias en blanco y negro, predominan los primeros planos, los planos medios y los planos de detalle. Por contrapartida, en las de color, hay más planos generales y planos enteros. En la línea estructural lineal, la acción es más estática, no hace falta contextualizar la imagen ya que el escenario y el personaje son siempre los mismos. Se puede realizar planos más cercanos e íntimos que tienen una connotación de proximidad con el protagonista. Leonard cuenta su problema a través de un teléfono, con pensamientos en voz en *off* y los planos cortos ayudan a la identificación de lo que se cuenta con el protagonista. En la línea estructural *flashback*, Leonard cambia constantemente de escenario, entran y salen los personajes y es necesario contextualizar la acción, la posición de los actores en ese contexto y sus movimientos.

Por último, hay que destacar la utilización de los recursos sonoros. En general, la música es poco utilizada. Durante la película aparece espontáneamente, de forma extradiegética y siempre con sonidos inquietantes. Dicha aparición de la música instrumental se agudiza más en las secuencias en blanco y negro, a las que pone un punto de intriga, de nerviosismo. En las de color predomina la palabra y los silencios. En este caso, la música no suaviza la transición entre secuencias, que resulta brusca y muy delimitada.

Los distintos recursos (el color, los escenarios, los tipos de plano, la repetición de planos y el sonido) sirven para que el espectador pueda diferenciar ambas subestructuras paralelas y para que sea posible seguir el hilo conductor de cada una de ellas aunque se encuentren mezcladas en una única estructura general.

TIEMPO DEL RECUERDO

El tiempo transcurrido antes de que Leonard contrajera el síndrome de Korsakov es introducido en la película a través de pequeños recuerdos que completan la historia del protagonista y clarifican algunos puntos de la trama. En el transcurso del film, Leonard tiene cuatro tipos de recuerdos de su vida anterior: recuerdos del asalto en su casa, recuerdos de su mujer, recuerdos de su trabajo y recuerdos del desenlace de la muerte de su mujer.

Los recuerdos del asalto y los de su mujer se ubican en el tiempo *flashback*. De esta forma se producen diferentes *flashback* en forma de recuerdos dentro del mismo *flashback* estructural. Estos lapsos temporales ayudan a construir el inicio de la enfermedad de Leonard, qué se la produce, cómo muere su mujer y por qué quiere vengarla, cómo la recuerda... Datos ocurridos con anterioridad al fragmento de historia contada en la película.

En la subestructura lineal, Leonard cuenta su propia historia como si fuera la de Sammy (un cliente que existió pero que fue un timo y no estaba casado). De esta forma, se aboca a su anterior trabajo y a la supuesta realidad de la muerte de su mujer. En estos recuerdos, el protagonista aparece como agente de seguros. En ello se deja ver como su mujer no aguantó su enfermedad y murió por sobredosis de insulina, hecho que hizo que Leonard fuera internado en una residencia de la que, se supone, escapó.

Por otra parte, hay que señalar que el recuerdo de su mujer viene unido a la aparición de un reloj de pulsera y un reloj de mesa. Ambos relojes representan la materialidad y el control humano del tiempo. El reloj de pulsera aparece en el relato de Sammy cuando su mujer le pide que le suministre repetidamente la inyección de insulina hasta que muere. Por su parte, el reloj de mesa pertenecía a la mujer de Leonard, la que también murió. Los relojes son el vínculo de conexión entre los recuerdos de las dos mujeres que se convierten en un sólo personaje a través del relato. La muerte se une al tiempo y a la acción del hombre sobre ellos. El tiempo contenido en un reloj, la muerte provocada por el ser humano. Otra vez, es el tiempo, esta vez materializado, el que anexiona la semántica de la trama.

Los recuerdos sirven de unión entre la subestructura lineal y la de *flashback*. En la última secuencia, Leonard asesina a Jimmy (blanco y negro) y mientras lo hace aparecen imágenes-recuerdo de su mujer en color. De esta forma, se comienza a unir ambas partes, que acabarán fusionándose a través de la fotografía del cuerpo de Jimmy.

A base de repetición, Leonard ha reconstruido su propia historia, alterando los recuerdos, borrando su culpa en la muerte de su mujer y convirtiéndose en su vengador. El protagonista encuentra un nuevo sentido a su vida por el que seguir luchando y que le da motivos para intentar superarse dentro de la enfermedad. Leonard se convierte en un enfermo "útil", con una memoria reciente "falseada".

TIEMPO DE LOS OTROS PERSONAJES

Leonard, como ya hemos comentado, vive en su particular mundo temporal, pero el resto de personajes que aparecen en la trama llevan una vida lineal. Esta linealidad ayuda a conectar las diferentes secuencias cerebrales del protagonista. Natalie, Teddy o el recepcionista del hotel se convierten en ejes de paso de una secuencia a otra gracias a la linealidad de sus acciones. Ellos saben en todo momento que es lo que pasa en el antes y en el durante de sus acciones dentro de la historia. Este factor da coherencia al relato narrado desde la perspectiva de la memoria de Leonard.

Un ejemplo muy claro de esta linealidad es cuando Natalie engaña a Leonard. Natalie llega a su casa y le cuenta a Leonard que Dodd le ha pegado porque fue a hablarle de Teddy y le ha amenazado. Leonard se apiada y decide ayudarla encargándose de Dodd. En una secuencia posterior, Natalie entra en su casa diciendo que Dodd piensa que ella le tendió una trampa a Jimmy para quedarse con el dinero de la droga. Natalie empieza a insultar a Leonard hasta que consigue que éste le pegue. Ella le dice que va a utilizarle para deshacerse de Dodd y que él nunca lo sabrá. Natalie sale de la casa y al cabo de poco vuelve a entrar. Leonard no se acuerda de haber pegado a Natalie, ni que ella le ha dicho que va a utilizarle; pero es la linealidad del personaje de ella lo que ayuda al espectador a entender la correlación entre ambas escenas y lo que ello implica en la trama.

El tiempo lineal se introduce en el tiempo *flashback* a través de los personajes que acompañan o se encuentran con Leonard. Esto sirve también de nexo de unión entre la linealidad de las secuencias en blanco y negro y la de los personajes. Se podría decir que hay una retroalimentación temporal entre ambas subestructuras: las secuencias en blanco y negro utilizan el *flashback* a través del tiempo de los recuerdos y las secuencias en color utilizan la linealidad del tiempo de los personajes. Ambas estructuras se entremezclan temporalmente.

TIEMPO DE LA HISTORIA

El tiempo de la historia es el tiempo que abarca desde que Leonard está hablando por teléfono en la habitación del hotel hasta que mata a Teddy en una casa abandonada. Ese período transcurre en tres días detallados a continuación:

Primer día: (blanco y negro) Leonard está en la habitación del hotel y cuenta el caso de Sammy al policía por teléfono. El protagonista sale del hotel, se reúne con Teddy, va a la casa abandonada y mata a Jimmy. (Color) Aparece Teddy que le cuenta la verdad sobre él y su mujer. Leonard se marcha y decide que el próximo asesino de su mujer será Teddy. Se va a la tienda de tatuajes, se escapa de Teddy y se dirige al bar de Natalie. Habla con ella, se va a su casa. Natalie sale y vuelve con noticias de Dodd. Lenny decide ir a por Dodd. Se va al hotel y se olvida del asunto de Dodd. Llama a una prostituta a la que pide que distribuya objetos de su mujer por la habitación (entre ellos el reloj de mesa) y con la que se acuesta. Leonard se levanta, echa a la chica y se va a un descampado a quemar las cosas de su mujer. Amanece.

Segundo día: Lenny coge el coche y se va. Le persigue un todoterreno. Es Dodd. Se dirige a la habitación de hotel de Dodd, le espera y se pelean. Leonard no se acuerda porque ha pegado a Dodd y decide ir a hablar con Natalie. Natalie y Lenny se acuestan y duermen.

Tercer día: Se levantan y quedan más tarde para que Natalie le pase información a Leonard sobre el asesino. Leonard se va al coche y aparece Teddy que le invita a comer. Regresa al hotel y luego va al restaurante para encontrarse con Natalie. Natalie le da un sobre y hablan un rato. Lenny va al baño y después al hotel. Allí abre el sobre y descubre que el asesino es Teddy. Se va a recepción y se encuentra con Teddy. Se van a la casa abandonada donde Leonard mata a Teddy.

El tiempo de la historia queda difuso a través de la narración. La constante interrupción secuencial desorienta en la ubicuidad de los días que pasan o que han pasado. Pero destaca el breve espacio de tiempo en el que sucede toda la trama. Toda la diégesis se concentra en tres días. Los hechos de la trama se unen unos con otros formando los días y las noches. De esta manera es posible saber los días que pasan, a pesar de las secuencias alternadas.

CONCLUSIÓN

Procedente del latín, *Memento* significa acuérdate². En la religión cristiana, el sacerdote pronuncia las siguientes palabras el primer día de Cuaresma: «Memento, homo, quia pulvis es et in pulverem revertis» («Acuérdate, hijo, que eres polvo y en polvo has de convertirte»). Leonard es el hijo de la enfermedad de Korsakov que intenta recordar, recuperar sus recuerdos, y utiliza su cuerpo como diario de notas para extrapolar su dañada memoria. Su cuerpo es polvo, cenizas irreverentes que moldea con escritos de su mente. Su cuerpo es una metáfora de los pensamientos que se recopilan a lo largo de la vida.

De esta forma, *Memento* intenta mostrar que la memoria son hechos ocurridos durante un tiempo que se marcan en el cerebro, pero esos hechos pueden ser modificados o reemplazados, mientras que el tiempo siempre sigue su curso sin alteraciones por la fugacidad de la vida humana. Así mismo, el ser humano tiene la constante obligación de recordar sus acciones, pensamientos, conocimientos realizados o adquiridos en el pasado y este factor es el que el espectador se ve forzado a hacer en el visionado de *Memento* para poder reconstruir la historia de Leonard.

En esta película, Christopher Nolan refleja la complejidad del tiempo a través de la enfermedad de Korsakov. El protagonista tiene memoria del pasado pero no se acuerda del presente o del futuro. Por el contrario, el espectador tiene la memoria del futuro del relato, del desenlace, y del presente pero no tiene conocimiento del pasado del mismo. El presente y el pasado se van construyendo con la ayuda de los seis diferentes tiempos mencionados anteriormente que configuran un complejo entresijo entre estructura de montaje, personajes, objetos y recuerdos, todos ellos elementos coyunturales de las diferentes secuencias. De esta forma, el espectador es capaz de reconstruir la experiencia de Leonard, la historia narrada y el tiempo desencajado en diversas secuencias; asimilando, con la ayuda del ejercicio mental, el discurso lanzado por el director.

Bibliografía

GOMEZ TARIN, F.J. *El análisis del texto fílmico*, en. www.doctorcom.uji.es.
Gran Diccionario Enciclopédico. Ed.:Plaza & Janes. 1997. Barcelona. Tomo 10
www.otnemem.com
www.cinenganos.com
www.sobras.com
www.christophernolan.net
www.imdb.com
www.zinema.com
www.criticasdecine.com
www.psicologia-online.com
www.culturalianet.com

Notas

- ¹ El síndrome de Korsakov se produce si se daña el hipocampo (parte del sistema límbico) e impide construir nuevas memorias. El afectado olvida toda experiencia o recuerdo que tiene a corto plazo. (www.psicologia-online.com; Dr. C. George Boeree; *El sistema nervioso "Emocional"*)
- ² (Gran Diccionario Enciclopédico. Ed.:Plaza & Janes. 1997. Barcelona. Tomo 10)

Las fronteras de la metalepsis. Relatos, narradores y personajes cinematográficos

Javier López Izquierdo
Universidad Carlos III

"Tengo a un personaje de ficción oculto en un hotel"
Kugelmass (en referencia a M. Bovary)

La primera definición de metalepsis narrativa recoge «toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de los personajes diegéticos en el universo metadiegético)» (Genette, 1989: 290) Para evitar la posible indigestión, retengamos sólo, por ahora, el sentido de burla e invasión por los distintos narradores y personajes de las fronteras entre relatos. Este aire fronterizo e ilícito ha producido una irresistible atracción de los analistas aventureros sobre el juego metaléptico. La metalepsis ha sido denominada «intrusa», «subversiva», «transgresora» (Fanlo, 2005) e, incluso, «violenta» (Malina, 2002). Y, sin embargo, para que se produzca necesitamos un relato rigurosamente estructurado en sus niveles narrativos. Esta estructura se refiere a una demarcación de los límites de los relatos. Los límites que separan al relato de su narrador y de su receptor o los que separan el relato marco del relato que contiene. Solamente en relatos que delimiten estas fronteras puede producirse algún tipo de trasgresión o, más modestamente, paso. Y, a la inversa, la "intensidad de los efectos" que la metalepsis hace sentir señala la importancia del límite que transita, aunque sea éste invisible y movedizo. Para completar la estructura metaléptica debemos detallar en el mapa que componen los relatos el dibujo de los distintos pasos que la persona ejecuta para atravesar las barreras divisorias.

El objetivo de esta comunicación es ampliar y analizar el inventario de los casos de metalepsis en el campo del cine de ficción. Cada uno de los casos se compone de un territorio narrativo y unos pasos fronterizos que pueden considerarse como «manifestaciones de una estructura abstracta» (Todorov, 2004: 23) Si es cierto lo que asevera Todorov, con más rotundidad y autoridad que el que suscribe, este esbozo tendría cierta utilidad para establecer unas bases comunes en

la crítica cinematográfica: «Es una verdad innegable en la actualidad que el juicio de valor acerca de un obra depende de su estructura.» (2004: 171)

La definición de Genette ya contiene una somera clasificación de la metalepsis: el narrador (o narratorio) que se introduce en el relato y, entre paréntesis, el caso de los personajes del relato primario que incurren en el relato inserto o secundario. Recalcando que el camino siempre se puede recorrer en los dos sentidos.

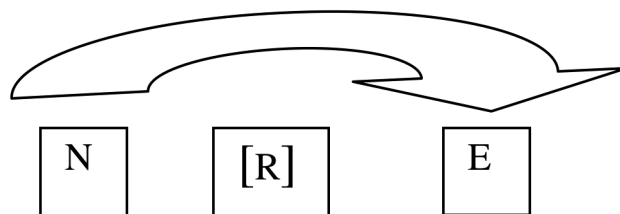
NARRADOR

El narrador se sitúa fuera del relato y ante él levanta una frontera, más o menos extensa y fortificada, que lo separa de su cuento. Es un acto volitivo y plenamente fundacional. Mediante esta frontera se inaugura la ficción, se separa el que cuenta de lo que cuenta y se dota al relato de una cierta autonomía. La fórmula que expresa esta situación es:

Narrador [Relato] Espectador

Y el ejemplo que mejor la esclarece es el caso del narrador muerto –por el que el cine siente una especial debilidad. El cronista del más allá ilustra radicalmente la exterioridad del narrador respecto a su relato. El cambio que se ha producido, su deceso, le ha situado en las mejores condiciones para narrar. No porque no tenga mucho más que hacer, esto es una mera conjetura, sino porque su historia se ha completado. Su muerte es la clausura necesaria para que se inicie el relato: ahora que sabe cómo acaba puede dar comienzo. De hecho, es el momento de pensar si hay historia que contar, de decidir si hay relato.

A. Fleishman (1984: 21) considera tres representaciones del narrador «externo» en los «filmes narrados»: mediante rótulos, la voz *over* –personal o impersonal- o en imagen, sobre la pantalla. Cuando el narrador se encarna encontramos una aparente dificultad para dictaminar su exterioridad. En el relato escrito el narrador puede ocultarse tanto como quiera tras las palabras. Pero en *La ronde* (1950) o *Annie Hall* (1977) nos las vemos con sendos narradores externos que tienen la misma entidad y presencia que los personajes. El narrador de *La ronde*, mientras se organiza la representación, se mezcla con los personajes y él mismo tiene que aclarar que no es uno de ellos. ¿Y por qué habríamos de considerar al atribulado Alvy Singer, todavía preguntándose por qué perdió a Annie, un narrador externo? Varios detalles nos confirman que estamos ante un narrador, tan ficticio o real como los personajes, pero muy diferente a ellos. El narrador se dirige al hipotético espectador y abre un canal de comunicación exterior al propio relato:



Este es un derecho exclusivo del narrador pues sólo él se encuentra en la misma exterioridad del relato que el espectador. Un personaje también puede dirigirse al espectador pero sin duda está rompiendo una frontera, la de la ficción, y entonces estaríamos ante una metalepsis de personaje. En segundo lugar, los narradores se encuentran en los bastidores de un teatro o un estudio de cine, esto es, íntimamente relacionados con los elementos de representación –vestuario, decorados, focos–, en el centro de producción del relato y por lo tanto, cabe pensar, productores u organizadores ellos mismo. Y, por último, sus historias están clausuradas, ambos narradores saben como acaban y están allí, en su principio, para llevarnos a hasta su final. El presentador de *La ronde* inicia el movimiento del relato situándose en un carrusel cuyas vueltas nos indican el sentido circular de la propia historia. Y Alvy Singer, como narrador, está fuera de su historia con Annie, para él esa relación está acabada, *finita*, muerta. Pero, como algo cerrado, no deja de darle vueltas en su cabeza.

LAS METALEPSIS DEL NARRADOR

El narrador de *La ronde*, un maestro de ceremonias, vive entre bambalinas, muy cerca de vestuario, en el lugar donde se genera el escenario. Y, a menudo, se disfraza de personaje, portero o *maître*, para beneficiar el encuentro amoroso, el coito necesario para que la ronda marche y concluya. Es el caso del narrador en pantalla «caracterizado» (Fleishman, 1984: 21).

Igualmente, el narrador de la novela *La mujer del teniente francés*, comentarista anacrónico que señala constantemente la hora del siglo XX, pasa urgentemente por guardarropía y toma un tren del siglo pasado para, así, mirar de cerca a su criatura con una mezcla de compasión y hartazgo¹. Este artificio de la novela de John Fowles, este expediente maravilloso y divertido, también tiene su utilidad: familiarizarnos con el autor para reconocerlo en su aparición final. Frente a la casa donde se reúnen sus personajes saca su reloj, ahora plenamente victoriano, y lo retrasa un cuarto. Este movimiento de las manillas del reloj permite que el desenlace se produzca dos veces y en dos sentidos.

Ambos narradores parecen decirnos que el mundo de la ficción tiene una existencia añadida, que les es ajena, y necesita de una acción esforzada por su parte para enderezarlo y dirigirlo a buen fin. La metalepsis, en ambos casos, refuerza la ilusión de que, «en alguna parte» [Chatman, 1990: 267], el universo, que ellos han puesto en marcha, sigue girando. Lo reseñable y portentoso es que este reforzamiento de la ilusión de realidad utiliza un procedimiento absolutamente fantástico.

LOS DOS RELATOS

Siguiendo a Genette todavía, observamos un segundo tipo de frontera que se crea en el interior del relato. Es la que diferencia el relato marco o relato primario del relato secundario o enmarcado. Este segundo, tercero o cuarto, relato se produce o inserta en el primero, surge de él, del universo que inventa y sugiere. La fuente, el origen, de este relato enmarcado puede estar en el discurso –verbal o escrito– de un personaje y la convención reinante transforma esta alocución o redacción en representación, lo enunciado en audiovisual. Pero también, con más lógica causal, puede residir en el recuerdo, la fantasía diurna o el sueño. Una última posibilidad, como veremos, es que el relato secundario *esté* en la diégesis, como un cuadro en una habitación.

La fórmula de los relatos que incluyen un narrador dentro del relato es:

N [... Pn (r) ...] E

Donde los corchetes son los límites o marco del Relato. La frontera a burlar aquí está representada por los paréntesis, creo que adecuadamente, los puntos suspensivos indican el desarrollo del relato y "Pn" un personaje que incidentalmente se convierte en narrador, insertando su relato "r" en el Relato del que él mismo forma parte.

Los ejemplos que, quizá, mejor señalan esta frontera y su imposibilidad de trasvasarla los encontramos muy pronto, en el cine primitivo. En *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (1902) se establece un relato primario –un campesino ha ido a ver el nuevo invento: el cine– y un relato enmarcado –encuadrado, podemos decir– que consiste en la película a la que asiste visible en un recuadro de la pantalla. Hacia el final del pequeño filme, Uncle Josh se siente airado o enardecido por el flirteo de una pareja e intenta introducirse en la pantalla para unirse a ellos. He de decir que inútilmente y sólo consigue rasgar la pantalla y descubrir al proyccionista artífice del engaño. Más extraordinario me parece el conocido ingenio de Búster Keaton en *Sherlock, Jr.* (1924). En este caso es un proyccionista quién pretende meterse en la pantalla. Y lo consigue. Pero la película, en principio, parece rechazarlo. Como no pertenece a la diégesis, al universo de ficción del filme, esta lo ignora y sigue su curso sin reparar en su presencia. Las consecuencias son que el personaje nunca está bien situado en el plano ni preparado para su cambio de plano, encontrando el vacío bajo sus pies, cayendo, abismándose o viéndose de improviso rodeado de leones. Por fin, logra encarnarse en uno de los personajes y, a partir de ahí, sus movimientos son respetados por el ritmo del filme.

Este relato divide el relato en dos universos, uno «más real», donde reside el personaje narrador y desde el cual crean, sueñan, fantasean o cuentan. Y otro que figura ser el producto de su ficción. En literatura, la relación entre los dos relatos «casi siempre funciona (...) como relación entre un (pretendido) nivel real y nivel (asumido) como ficcional» (Genette, 2004: 29). Este esquema ha sido concretado argumentalmente en el escritor que escribe, imagina, narra y la representación magnificada de lo escrito, imaginado, contado². Ambos mundos, desde luego, están relacionados, comparten personajes, por ejemplo, pero el mundo de la ficción tiene ese aire desorbitado o incoherente propio de lo fantástico. *Le magnifique* (1973) se inicia con una de esas invenciones de muerte sofisticada y dilatada cuya tradición se puede seguir desde las primeras películas de episodios hasta los últimos de James Bond. En este caso la acción consiste en atrapar a un agente enemigo en el interior de una cabina telefónica, mediante un helicóptero trasladar la cabina al océano y sumergirla, en el fondo submarino adosar, con la colaboración de unos agentes buzo, un pasillo enrejado a la puerta de la cabina y disponer, en el extremo contrario, una jaula con un tiburón. Una vez preparado el artilugio circense, el último gesto de los buzos consiste en abrir las puertas. En *Providence* (1977) se trata de la persecución y exterminio de hombres velludos.

Estas ficciones, por extremadas que sean, podrían llegar al pacto con el espectador, como *Superman* o el mismo Bond, que Coleridge resumió con fortuna: «una suspensión voluntaria de la incredulidad» (1985: 314). Pero se ven continuamente saboteadas por acciones del otro universo, del relato del que surten. Entre las más delirantes y memorables está, en *Le magnifique*, la batalla entre decenas de buzos enemigos y la pareja protagonista, de etiqueta. La lucha se ve interrumpida por el asombro que les causa la aparición de una asistente pasando su rugiente aspiradora... ¡por la playa! Y en *Providence*, cuando el narrador no puede ocultar su irritación por

la estupidez de su personaje y le reprende, con su voz, a través de la mujer antagonista o cuando un personaje se ve agraciado por una erección que, como él mismo comenta con asombro, no le pertenece (oímos la risa del narrador a través de la puerta del cuarto de baño).

Creo observar una diferencia notoria entre la metalepsis producida en las fronteras de los narradores externos (extradieгéticos) y la que se realiza en los aledaños de los narradores internos. Estos entremetimientos están destinados a recordarnos que el mundo de la ficción se está construyendo de manera aleatoria y cambiante atendiendo a los problemas físicos, domésticos y psíquicos, claro, de sus creadores. Y de ningún modo su existencia tiende a una cierta emancipación de la mitad "más ficcional" del relato. La metalepsis resalta humorísticamente su dependencia, su existencia improbable, fortuita, antojadiza, accidental.

METALEPSIS DE PERSONAJES

El tercer tipo de metalepsis se produce entre personajes. Son los personajes quienes traspasan fronteras ficticias entre relatos *inconciliables*. Woody Allen ha explorado regularmente la metalepsis de personaje y —como ocurría en *Uncle Josh at the Moving Picture Show*³— en ausencia de narrador interno. En el relato primario se encuentran insertados y archivados, en instituciones públicas como las bibliotecas o las filmotecas, una infinidad de relatos secundarios. Estos metarrelatos se hallan en el relato primario como *existentes* y conforman un fabuloso depósito. En un cuento de Allen, un profesor universitario quiere aliviar sus frustraciones no en la barra del bar sino en *Madame Bovary*. El profesor Kugelmass salta de su rutinaria vida en el Nueva York de 1970 a un pueblecito francés, quizá Ruen, dentro de una novela del siglo anterior. Es el encuentro de dos personajes insatisfechos y soñadores inmersos en dos relatos, en principio, intransitables. Sin embargo, prodigiosamente, el profesor Kugelmass entra en la novela y, dentro de la rutina propia del libro, seduce a Madame Bovary.

En *La rosa púrpura del Cairo* (1985) y en *Last Action Hero* (1993) los existentes son filmes y la trasgresión conlleva, también, un cambio de género: del melodrama realista a la comedia sofisticada y el jamesbondismo. En los casos citados la metalepsis es de ida y vuelta, personajes y meta personajes se asocian y viajan a un lado y otro, entre ficciones. En ambos lados demuestran un grado notable de autoconciencia. El explorador tele-transportado al miserable barrio neoyorquino equipara el concepto de Dios con un equipo de guionistas; la maltratada ama de casa disfruta casi tanto con el ambiente sofisticado de la película como de la rapidez de las transiciones; el niño succionado por el filme de acción duda de su buena suerte considerando que el papel que representa es el de compañero del protagonista, personaje secundario habitualmente destinado al sacrificio. Y, por último, gran guiño, el antagonista del superagente, el archicriminal encuentra que las calles del melodrama realista neoyorquino son el mejor sitio de los dos mundos para cometer crímenes con total impunidad y en la más absoluta indiferencia de los transeúntes.

Esta doble metalepsis refuerza la «fe poética» en ambos universos, en el relato "real" pero también en los personajes de ficción y, además, aporta una creencia implícita, a saber: la realidad está plagada de fantasías, de ficciones. La comprobación de este aserto nos la proporciona *El experimento del profesor Kugelmass* cuando, ayudándose de otro recurso narrativo, el cambio de foco, el relato salta a un personaje nuevo, profesor de literatura clásica, que comparte su sorpresa con sus alumnos por este Kugelmass, personaje de *Madame Bovary* en el que nunca

había reparado. Y concluye con una frase *ontológica*⁴: «Supongo que es la prerrogativa de los clásicos: los vuelves a leer por enésima vez y descubres siempre algo nuevo.» (Allen, 1991:325)

La inquietud, compartida por Genette, que sugieren estas invenciones está acertadamente descrita por Borges: «si los personajes de ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, los lectores o espectadores, podemos ser personajes de ficción.» (1976: 507)

EL MUNDO EXTERIOR

El cuarto caso de metalepsis es el contrario al del narrador que interviene en el universo de los personajes. Aquí es el personaje quien atraviesa la frontera inaugural, sale al exterior por la puerta de la ficción para tomar el control, literalmente tomar el mando. *Funny Games* (1997) –sin duda el título es, además de un sarcasmo, una referencia al juego metaléptico– retoma el argumento de los *psycho killers* en el claustro de una familia acomodada. La tortura se va recrudeciendo al tiempo que las posibilidades de escape o ayuda se van frustrando. Sin embargo, en un momento de descuido, la esposa logra hacerse con un rifle y descerraja un tiro sobre el segundo secuestrador. El otro reduce a la mujer y se mueve por el salón familiar buscando algo con desesperación. ¿Qué busca este malhechor? ¿Qué puede hacer por su majadero colega? El artilugio más impensado: el mando a distancia. Accionando el mando reproduce el relato al que hasta ahora hemos asistido sobre la pantalla del televisor del cuarto de estar. Rebobina. El personaje reorganiza la cronología, vuelve atrás, antes del disparo, y entonces reproduce la escena, ya a toda pantalla, pero en esta ocasión detiene a la mujer antes de que logre disparar y... la tortura continúa. Expediente siniestro, sorprendente y humorístico. Estamos en un caso de metalepsis de realización de deseos, los deseos del personaje. Y de frustración de los deseos de los espectadores. Esta metalepsis descubre y revela a los espectadores como frustrados criminales, portadores de un deseo criminal, e irracional, de ver muertos a esos bastardos personajes de ficción.

El quinto caso es una variación del anterior. Su protagonista es un metapersonaje. Ken, *alter ego* de ficción del escritor Harry Block, es el protagonista de uno de sus cuentos basado en la relación adúltera que ambos mantienen con sus cuñadas. Ken atraviesa la frontera interna entre su cuento y la “vida” del cuentista, se dirige a su creador y le permite asistir, como espectador, a una escena fuera de su alcance, una escena de su propio mundo que sólo un narrador extradiegético podría reproducir. Para ello Ken tendrá que saltar otra frontera, esta vez exterior, lo que le convertirá, incidentalmente, en narrador del relato primario. Ken se convierte así en el mayor contrabandista de los modernos expedientes narratológicos. La escena que Ken se trae de matute es el momento en que la cuñada se entera a través de su hermana y esposa de Harry que su marido había encontrado otra mujer. La cuñada creyendo que es ella la elegida, se debate, en éxtasis de felicidad, por contar la verdad a su hermana. Afortunadamente, se entera a tiempo de que la elegida es una jovencita y que las abandonadas son ambas. Cae desmayada. *Deconstructing Harry* (1997) produce la más elaborada acrobacia narrativa a la que hayamos asistido hasta el momento. Este elegante bucle permite que Harry asista a la escena y ello, tener al pequeño seductor como espectador, proporciona patetismo a su imparable comicidad. Pero más allá, esta doble trasgresión parece decirnos que solamente desde la ficción podemos tener una completa visión del así llamado mundo real.

TIPOS Y NIVELES

Para finalizar quiero ensayar un cuadro "à la Genette". En el eje horizontal se establecen los TIPOS que componen los personajes del relato, del metarelato y los narradores –el extradiegético tan de celuloide como el intradieгético o los personajes, del mismo modo que Genette, y antes Barthes, sólo conciben al narrador literario «de papel». El eje vertical es el del NIVEL en los que los TIPOS pueden situarse. A los dos niveles clásicos, relato primario y secundario, diégesis y metadiégesis, se le suma un espacio no dieгético, exterior al relato, por donde suele estar el narrador del mismo nombre.

No se trata exclusivamente del cuadro de las metalepsis posibles. El cruce de los elementos impone que algunas casillas estén ocupadas por relatos de una completa normalidad, esto es, ficción no metaléptica.

NIVEL	NARRADOR	SUB NARRADOR	PERSONAJE	META PERSONAJE
EXTERIOR	<i>Barry Lyndon</i>	<i>¿Laura?</i>	<i>Funny Games</i>	<i>Deconstructing Harry</i>
RELATO 1	<i>La ronde</i>	<i>The Prince of Tides</i>	<i>King - Kong</i>	<i>The Purple Rose of Cairo</i>
RELATO 2		<i>Providence</i>	<i>Last Action Hero</i>	<i>Amadeus</i>

Barry Lyndon (1975), *The Prince of Tides* (1991), *King - Kong* (1933) y *Amadeus* (1984) ocupan las casillas destinadas a aquellos relatos que se desarrollan sin acometer la metalepsis. *Barry Lyndon* tiene un narrador externo, representado en el filme mediante una voz *over*, del cual no sabemos absolutamente nada. *The Prince of Tides* contiene un narrador secundario, un personaje que recuerda y cuenta algunas escenas de su infancia que conforman el relato secundario. *King - Kong* representa el caso del personaje que se mantiene en los límites del relato primario. Y *Amadeus* el otro caso, el del personaje que se mantiene en el relato secundario al que corresponde.

El caso de *Laura* (1944) está entre interrogaciones porque requiere una aclaración. Laura es contada por la voz de Waldo Lydecker, el columnista: «Laura había muerto hacía ocho días cuando me visitó el detective Macpherson. Por mi puerta entreabierta el veía pasear por el salón...» Este narrador se sitúa fuera del relato, como narrador, y utilizando la nomenclatura de Genette podemos con toda justicia llamarlo extradiegético. En el relato de Waldo aparece él mismo como personaje implicado, testigo y admirador de los encantos de Laura. Sin embargo, avanzada la acción el personaje Waldo se sienta con el policía y le cuenta cómo conoció a Laura. Esta es una narración distinta, intradieгética, y el narrador Waldo el personaje. Al finalizar el relato secundario y volver a la sobremesa con el policía, el personaje narrador ha terminado su función y queda solamente el personaje, momento que aprovecha el otro, el narrador extradiéгético, para callar también y diluirse en él. Como escribió Laffay «ni siquiera advertimos que en la segunda parte del film no hay nunca recitante.» (1966: 82) Una hipótesis es que toda la película esté narrada por Waldo desde el más allá, pues su personaje es acribillado hacia final del metraje. En cualquier caso, el artificio utilizado, pasar del narrador externo al interno, para poder hacer desaparecer todo narrador justifica, si estoy en lo cierto, su estancia en esta casilla.

Queda una casilla en blanco. Corresponde al caso del narrador externo que se entromete en el relato de uno de sus personajes. Precisamente es el caso abundante de *En busca del tiempo perdido*. Como es sabido, la novela de Proust fue la única compañía de Genette mientras escribía, cercado por la nieve, el *Discurso del relato*. Genette describe este caso de metalepsis como un «cortocircuito». No conozco o no recuerdo ningún filme que se ajuste a la exigencia de esta casilla. Quizá más adelante, entre los asistentes, alguien dé con un nombre.

Bibliografía

ALLEN, Woody. *Cuentos sin plumas*. Barcelona: Circulo de Lectores, 1991.

BORGES, Jorge Luis. *Prosa*. Barcelona: Circulo de Lectores, 1976.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria* (1817). Inglaterra: Oxford University, 1985.

CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus, 1990.

FANLO GONZÁLEZ, Isaías. *El lector como detective: Teoría de la metalepsis* [En línea]. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, Teoría de la Literatura i Literatura Comparada, 2005

FLEISCHMAN, Avrom. *Narrated Films. Storytelling Situations in Cinema History*. Baltimore (USA): The John Hopkins University Press, 1984.

FLUDERNIK, Monika. *Scene shift, metalepsis, and the metaleptic mode* [En línea]. Northern Illinois University, Style, 2003

< http://www.upf.es/materials/fhuma/oller/recerca/refl_text/isa1.htm>

GENETTE, Gerard. *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires (Argentina): Fondo de Cultura Económica, 2004.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989. GENETTE, Gérard. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.

LAFFAY, Albert. *Lógica del cine. Creación y espectáculo*. Barcelona: Labor, 1966.

MALINA, Debra. *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject (Theory and Interpretation of Narrative Series)* USA: Ohio State University Press, 2002.

PINTER, Harold. *French Lieutenant's Woman A Screenplay*. London: Little Brown & Co. 1981. Introduction of John Fowles.

TODOROV, Tzevan. *Poética estructuralista*. Buenos Aires (Argentina): Losada, 2004.

Videografía

ALLEN, Woody: *Deconstructing Harry* (1997)

<http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_4_37/ai_n6344005/pg_7>

ALLEN, Woody: *Annie Hall* (1977)

ALLEN, Woody: *The Purple Rose of Cairo* (1985)

COOPER, Merian C. & SCHOEDSACK, Ernest B.: *King Kong* (1933) Edgar Wallace (argumento)

DE BROCA, Philipp: e *Le Magnifique (Cómo destruir al más famoso agente del mundo)*, 1973)

FORMAN, Milos: *Amadeus* (1984) Peter Shaffer (teatro)
HAMER, Robert: *Kind Hearts and Coronets* (1949) Roy Horniman (novela)
HANEKE, Michael: *Funny Games* (1997)
KEATON, Buster: *Sherlock, Jr.* (1924)
KUBRICK, Stanley: *Barry Lyndon* (1975) William M. Thackeray (novela)
MCTIERNAN, John: *Last Action Hero* (1993) Zak Penn & Adam Leff (argumento) Shane Black & David Arnott (guión)
OPHÜLS, Max: *La Ronde* (1950) Arthur Schnitzler (teatro)
PORTER, Edwin S.: *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (1902)
PREMINGER, Otto: *Laura* (1944) Vera Caspary (novela)
RESNAIS, Alain: *Providence* (1977) David Mercer (guión)
STREISAND, Barbra: *The Prince of Tides* (*El príncipe de las mareas*, 1991) Pat Conroy (novela)

Notas

- ¹ La película de Ophuls no era desconocida para Fowles que incluso pensó en un maestro de ceremonias para la adaptación de su novela al cine. Hubiese sido Peter Ustinov. (Pinter, 1981)
- ² Como ejemplo no metaléptico de esta clase de argumentos podemos citar *Kind Hearts and Coronets*.
- ³ *Sherlock, Jr.* tiene narrador interno. Su fuente es Morfeo, el proyccionista sueña que, no sin ciertas dificultades de adaptación, se introduce en una película y se convierte en su protagonista.
- ⁴ Los dos clases de metalepsis han sido denominadas «ontológicas» de narrador y de personaje (Fludernik, 2004 y Fanlo, 2005)

Aullidos contra el cine. El anticine a través de los Letristas y la Internacional Situacionista

José María Navarta Martín



lo largo de su historia, el cine ha sufrido revoluciones que en algunos casos han cambiado su fisionomía. Tal es el caso de la llegada del sonido, o el color, o su estructura narrativa abierta por D.W. Griffith y que ha venido imperando la industria hasta nuestros días. Pero hay autores o colectivos de personas, que han intentado cambiar el modo de hacer cine tal y como lo conocemos generalmente hoy, tal y como la industria cinematográfica lo tiene establecido, tal y como nosotros lo percibimos. Podríamos hablar de auténticos revolucionarios del cine, que en su día intentaron imponer, algunos con más éxito que otros, su manera de entender o/y hacer cine. Baste recordar a Dziga Vertov, Sergei Eisenstein, o movimientos como el Expresionismo Alemán o la *Nouvelle Vague*. Todos ellos son recordados en la historia del cine y sus manifiestos y análisis se encuentran “a mano” directa o indirectamente en multitud de publicaciones.

Otros autores y colectivos han pasado más desapercibidos. Tal es el caso de los Letristas y de la Internacional Situacionista, los cuales rara vez suelen aparecer en los manuales de historia del cine, negándoles por tanto su aportación al séptimo arte. Otras facetas, sin embargo, como sus escritos políticos, sí han tenido su pequeña repercusión y han sido estudiados con más detenimiento. Las razones de tal olvido pueden ser varias. Podría pensarse que el cine no era su única afición, ya que la mayoría de su legado es teórico, pero es innegable su aportación cinematográfica como explicaré más adelante. René Vienet, miembro de la Internacional Situacionista, en su artículo “Instrucciones para la realización de filmes situacionistas” afirmaba que «cada situacionista esté con condiciones tanto de rodar una película, como de escribir un artículo» (Vienet, 1988: 355-356). Podría pensarse que su influencia posterior fuera ínfima o insignificante, sin

embargo, hoy en día, se aplican algunas herramientas y teorías desarrolladas por ellos, aunque no se les nombre. Hay multitud de cineastas y artistas que se consideran herederos o que afirman una influencia de su cine. Sin embargo, la filmografía de estos colectivos no es fácil de encontrar, o simplemente queda reducida a su exhibición en el circuito artístico contemporáneo. Otra razón puede ser que el cine que ellos promulgaban era un cine que atacaba directamente a la forma en que consumimos cine, al cine establecido (narrativo), y por tanto, atacaba directamente a la propia industria cinematográfica.

El cine para los situacionistas plantea un juego de amor-odio. Por un lado, es un reflejo de la sociedad espectacular vigente, por lo que plantean su destrucción. Debord critica: «El cine es el espectáculo sin participación, es un sustituto pasivo de la actividad artística unitaria. El cine propicia una atmósfera servil y pasiva, como la de las grandes catedrales.». Sin embargo, las propias tecnologías del cine, sirven a Debord para su utilización espectacular. «Fue la sociedad y no la tecnología la que hizo del cine lo que él es hoy. El cine podría ser una reflexión histórica, teórica, ensayo, memorias. Podría ser el filme que yo estoy haciendo en este momento» –se dice en *In girum imus nocte et consumimur igni*, película de la que hablaré más adelante.

Para esta empresa, diseñaron algunas herramientas de las cuales no todas empleaban para la realización de sus películas, sino para otras manifestaciones artísticas, como la pintura, el cómic, la poesía, etc... Estas herramientas son: la ausencia de imágenes (negación), el montaje asincrónico, el tratamiento cincelante, la deriva o el *détournement*¹.

De este modo, se podrían apreciar dos etapas en el anticine a través de la historia de estas dos organizaciones. Una primera etapa hablaría sobre la negación de la imagen, una deconstrucción del cine y otra etapa que vendría dada por la descontextualización de la imagen cinematográfica a través del citado *détournement*.

Así, la deconstrucción primero y la descontextualización después, serán las dos vías o herramientas que alimenten este tipo de cine.

LA DECONSTRUCCIÓN DEL CINE

Para Isidore Isou, fundador del Letrismo, la creación era la forma más elevada de la actividad humana, y el arte era su esencia. Lo que movía a la sociedad no era la supervivencia, sino la inquietud por crear.

Según Isou, en el arte se alternan dos fases: La fase de *ampliques* (ámplica o de amplificación), durante la cual, cualquier nueva forma, cualquier nueva moda, alarga sus brazos para incorporar el mundo, para transformarlo; entonces alcanza su límite y comienza a decaer, encogiéndose y perdiendo su valor. Es como una descomposición. La otra fase es la fase de *ciselantes* (cincelante), en las que el arte se perfecciona y luego se destruyen poco a poco esos refinamientos, es un proceso de descomposición premeditado.

Primero hay que desmontar el mundo para luego reconstruirlo bajo el signo no ya de la economía, sino de la creatividad generalizada. Así, retomando a los dadaístas y a los primeros surrealistas, Isou quiere llevar hasta las últimas consecuencias la autodestrucción de las formas artísticas para su posterior reordenación, y decide comenzar por la poesía, que considera la forma más elevada del arte. Con un grupo de seguidores, Isou amplía este procedimiento a otros ámbitos artísticos y sociales como el cine y la arquitectura.

Es importante tener en cuenta este tipo de métodos a los que podríamos aplicar el término “deconstrucción”, casi diez años antes que Jacques Derrida lo utilizara por primera vez, ya que bajo este prisma de la negación trabajaron toda su obra los dadaístas del Cabaret Voltaire. Y bajo el mismo enfoque estético y social mediante el cual han sido analizados los dadaístas a lo largo de la historia del arte, pueden ser analizadas las películas de este período letrista.

Así en 1951, Isidore Isou lanza su “Manifiesto del cine discrepante” mediante su película *Traité de Bave et d'Eternité* (Tratado de baba y eternidad), donde mezclaba las imágenes y la banda sonora compuesta de onomatopeyas y diversos monólogos, negando el aspecto filmico de la película al utilizar celuloide roto y rayado, el parpadeo intencionado y fragmentos de pantalla en negro. «En primer lugar creo que el cine es demasiado rico. Es obeso. Anuncio la destrucción del cine, y el primer signo apocalíptico de ruptura es ese organismo graso que llamamos película.» (Marcus, 1999: 345). Posteriormente escribiría: «Nuestra película, ha ido más allá del “sincronismo”, e incluso más allá del “asincronismo armónico”², llegando al antisincronismo total o montaje discrepante, que rompe la unidad de los dos pilares de la película, el sonido y la imagen, y los presenta en divergencia el uno del otro.» (Marcus, 1999: 264)

Otro ejemplo lo encontramos en la película del letrista Gil Wolman, *L'Anticoncept*, que constaba de un guión basado en frases recitadas y un contenido visual restringido a esferas blancas sobre negro. Se proyectaba sobre un globo lleno de helio anclado al suelo por una cuerda.

En el prólogo al guión publicado en la revista *Ion*, Guy Debord describía su película imaginaria como una superación no solo del cine, sino del propio *cinema discrepant*, que se suponía no podía ser superado al basarse en la ruptura de sus elementos constituyentes. Todo esto quedó justificado cuando fue finalmente realizada y proyectada. No contenía imágenes en absoluto. *Hurléments en faveur de Sade* (Aullidos por Sade), fue estrenada en el *Musée de l'Homme* el 30 de junio de 1952. La película consta de una banda de diálogos donde aparecen cinco voces: Wolman, Debord, Berna, Barbara Rosenthal e Isou. Aparte de los diálogos, el silencio es protagonista a intervalos cada vez mayores de tiempo. No contiene imágenes, sólo la alternancia de pantalla en blanco (para los diálogos) y negro (para el silencio).

LA DESCONEJUALIZACIÓN DE LA IMAGEN CINEMATOGRÁFICA

Isidore Isou es quien de nuevo adopta el término, declara la muerte de todo el arte tradicional, y también la alternativa a éste: el *détournement*, una especie de collage que emplea elementos ya existentes para creaciones nuevas. Esto implicaba una superación de la división entre artista y espectador, que más adelante evolucionará la Internacional Situacionista.

De nuevo en el dadá encontramos un antecedente, figuras como Hannah Höch o Raoul Hausman ya habían trabajado con el collage y con el fotomontaje que podría considerarse como una versión primitiva del *détournement*. También Marcel Duchamp investigó con la yuxtaposición de objetos sin relación aparente, lo que se llamó *ready-made*, o incluso tocó el tema del apropiacionismo y la autoría a través de obras como *L.H.O.O.Q.*

En la literatura también encontramos trabajos parecidos como en el caso de William S. Burroughs y sus *Cut-Ups*, poemas o relatos contruidos íntegramente a partir de recortes de otros textos. Quizá ajeno en Estados Unidos a todo lo que los situacionistas estaban experimentando en el campo del cine, escribió:

Los cut-ups podrían otorgar una nueva dimensión al cine. Monta una escena con mil otras escenas de juego de todos los tiempos y lugares. Monta y acorta. Monta calles de todo el mundo. Monta y reordena las palabras e imágenes de cualquier film. (Baret, 1993: 18)

En 1963 el antes mencionado Gil Wolman, siguió trabajando con la idea del *détournement* y trabajó lo que denominó *Scotch-art*, consistente en coger cinta adhesiva Scotch y colocarla sobre titulares de periódicos, levantar la cinta (llevándose las palabras) y volcarlas junto con otras en una nueva página en blanco.

Pero fue la Internacional Situacionista con Guy Debord los que aplicaron el *détournement* con sus máximas consecuencias al cine. El *détournement* apropia elementos fílmicos preexistentes, cambiando algún aspecto de su fisonomía y en consecuencia su significado original. Este reciclaje, esta descontextualización de material ya existente y, lo que más importa, perteneciente a otro creador, pone en jaque el propio concepto de autoría. El situacionismo nunca creyó en los derechos de autor, todos sus textos son libres, es decir, pueden ser citados sin necesidad de referirse a su fuente. La mayoría de sus textos fueron publicados en la revista *Internacional Situacionista* que tuvo una vida de 12 números con una periodicidad aleatoria.

En un artículo publicado en *Les Levres Nues* en 1956, Guy Debord y Gil Wolman describen la manera en que llegan a desarrollar el concepto de *détournement*:

[...] el arte ya no puede justificarse como una actividad superior [...] Una vez que la negación de la concepción burguesa del arte y el genio ha llegado a ser un hermoso sombrero demasiado viejo, el dibujo de un bigote sobre la Mona Lisa no es más interesante que la versión original de tal pintura. [...] La aparición de nuevas necesidades convierte a las obras "inspiradas" en antigüedades. [...] cuando se consideran juntos dos objetos, no importa lo alejados que pudieran estar sus contextos originales, siempre existe alguna relación. [...] puede también alterar el significado de aquellos fragmentos en un sentido adecuado, abandonando a los imbéciles la preservación esclavizadora de la 'cita'.

Más adelante, los autores distinguen entre dos tipos de *détournement*: las tergiversaciones menores y las tergiversaciones fraudulentas.

La tergiversación menor es la de un elemento que no tiene importancia en sí mismo, de manera que produce todo su significado en el nuevo contexto en que ha sido ubicado. Por ejemplo, un recorte de prensa, una frase neutra, una fotografía de un lugar común.

La tergiversación fraudulenta, también llamada tergiversación propositiva premonitoria, es por el contrario la tergiversación de un elemento intrínsecamente significativo, que adquiere un sentido diferente en el nuevo contexto. Un slogan de Saint-Just, por ejemplo, o una secuencia de Eisenstein.

Las obras tergiversadas en sentido amplio estarán así compuestas de una o más secuencias de tergiversaciones fraudulentas o menores.

A la hora de analizar estos films es acertado englobarlos bajo lo que se ha venido a llamar "posmodernismo". Sin embargo, hay que tener precaución a la hora de establecer comparativas con algunos términos de los que algunos autores se han valido a la hora de tratar el posmodernismo.

Por ejemplo, hay que diferenciar los trabajos de *détournement* con el concepto de *pastiche* elaborado por Fredric Jameson (Jameson, 1991: 41-45). En su base se parecen, pero sin embargo, el *pastiche* recupera un determinado elemento del pasado, usualmente nostálgico, vaciándolo de contenido y recurriendo a la parodia. Mientras que la técnica situacionista propone una crítica mediante una confrontación de objetos, no vaciando, sino multiplicando sus sentidos.

Otro aspecto a tener en cuenta y que también ayuda a englobar los trabajos *détourné* en el posmodernismo bajo un enfoque tecnológico-social, es el uso y disponibilidad de medios de reproducción mecánica. El proceso reproductivo, que Walter Benjamin analizó en una de sus vertientes, - la reproductividad técnica (Benjamin, 1989), constituyó uno de los fenómenos más importantes del siglo XX. Algo con lo que empezó a experimentar Marcel Duchamp y que el Pop democratizó en las artes plásticas.

La reproducción técnica abre paso a la copia. Sin embargo, hay que considerar a la copia junto con su original como un elemento más de la realidad cotidiana y no como un sustituto de la realidad. No es un simulacro a la manera que lo definiría Baudrillard (2002). De este modo los significados de copia y original varían dependiendo de su contexto.

Otro concepto que va unido al de posmodernismo y el cual tiene bastante relación con el *détournement* es la alegoría, tal y como Craig Owens la describe (Owens, 2001). Según este:

Las imágenes alegóricas son imágenes que han sido objeto de apropiación; el artista alegórico no inventa las imágenes sino que las confisca. Reclama lo que es culturalmente significativo, lo plantea como su intérprete. Y en sus manos la imagen se convierte en otra cosa (allos = otro + agoreuei = hablar). El artista no restaura un significado original que puede haberse perdido u oscurecido; la alegoría no es hermenéutica. Mas bien, añade otro significado a la imagen. Si añade, no obstante, lo hace sólo para sustituir: el significado alegórico suplanta a otro anterior; es un suplemento. Esta es la razón por la que se condena a la alegoría, pero es también la fuente de su significación teórica.

Más adelante, hace balance de todas las formas artísticas que se vienen dando en el posmodernismo:

La apropiación, la especificidad del emplazamiento, la impermanencia, la acumulación, la discursividad, la hibridación... estas estrategias diversas caracterizan en buena medida el arte del presente y lo distinguen de sus predecesores modernistas. Constituyen también una totalidad cuando se les ve en relación con la alegoría, sugiriendo que el arte posmodernista puede identificarse de hecho con un impulso único, coherente, y que la crítica seguirá siendo incapaz de explicar ese impulso mientras continúe pensando en la alegoría como error estético.

Esta falta de conciliación con la representatividad (la forma de alienación que produce el espectáculo), responde a toda la obra de Guy Debord, que denuncia y desmonta en sus filmes, incluido *Hurléments en faveur de Sade*. El cine ocupa un lugar central, no sólo por la práctica del autor en torno al cine-detournement, sino por ser el arte por excelencia de nuestro tiempo y la manifestación más alta de las industrias del espectáculo. Para Debord, hacer cine es combatir al espectáculo desde dentro.

En 1959 escribe y dirige su primera película *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (Sobre el paso de algunas personas a través de una unidad de tiempo bastante corta). En ella se podrá ver todos los elementos que marcarán su cine a partir de ese momento. La película contiene imágenes de diversas fuentes al igual que algunos diálogos "citados" de pensadores clásicos, novelas de ciencia-ficción y sociólogos baratos. También contiene grabaciones sonoras de discusiones pertenecientes a la Tercera Conferencia de la Internacional Situacionista. La trama gira en torno a los años pasados con los Letristas.

Critique of Separation (Crítica de la Separación) fue su siguiente película. Rodada en 1961, repite el esquema de la anterior, salvo que en este caso, su trama gira en torno a un intento de provocación en el espectador, intentando ser crítica. Las imágenes son "tomadas" de cómics, fotos de carnet, periódicos y de otros audiovisuales como *The Mysteries of New York* teleserie de

1915. Hay algunas imágenes reales filmadas del propio equipo técnico de la película. Algunas frases pertenecen a la *Divina Comedia* de Dante o al *Macbeth* de Shakespeare.

Las frases del siguiente trabajo filmico pertenecen todas al mismo libro que escribió Debord y que también da título a la película: *La Société du Spectacle* (La Sociedad de Espectáculo). Doce años después de *Critique of Separation*, Debord sigue trabajando con su mismo modo de hacer cine. Esta vez va un poco más allá incluyendo imágenes de otras películas grandes del cine como *Río Grande* de John Ford, *Johnny Guitar* de Nicolas Ray, *El embrujo de Shanghai* de Josef Von Sternberg, *Murieron con la botas puestas* de Raoul Walsh, *Mr. Arkadin* de Orson Welles o *¿Por quién doblan las campanas?* de Sam Wood. También incluye *metraje prestado* de trabajos de un cierto número de realizadores burócratas de los llamados países socialistas.

Las reacciones a *La Société du Spectacle* hicieron que Debord se plantease un film respuesta a todas las críticas recibidas de su película. Así, en 1975 realiza *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film 'La Société du Spectacle'* (Refutación de todos los juicios, tanto elogiosos como hostiles, que hasta ahora se han hecho sobre la película 'La Sociedad del Espectáculo'). Con su única voz y apoyándose en textos periodísticos y manifiestos del siglo XX, así como en imágenes de mítines y actos políticos, expone su discurso a lo largo de los 20 minutos de duración de la película.

Su última película *In girum imus nocte et consumimur igni* rodada en 1978 trata, según Debord, sobre el tema del agua como metáfora del paso del tiempo. También, a modo secundario, trata sobre el fuego como revolución, juventud, amor, el diablo, batallas, etc... Pero finalmente, agua del tiempo permanece y termina por extinguir el fuego. A través de citas de poetas que evocan la evanescencia de todo como Li Po, Omar Khayyam, Heraclito o Bossuet e imágenes aéreas de ríos y puertos de ciudades, Debord habla del agua. Mediante textos sobre la guerra de Hobbes, Robert Louis Stevenson y su *Isla del Tesoro*, Dante y su *Divina Comedia*, Julio César de W. Shakespeare, *El Matrimonio entre el cielo y el infierno* de William Blake o los *Discursos* de Maquiavello entre otros e imágenes documentales de batallas épicas, como las de las tropas de Normandía el día D de 1944, o tomadas de filmes como *Los infantes del paraíso* de Marcel Carné o *El tercer hombre* de Orson Welles, nos hablan del fuego.

ASPECTOS METODOLÓGICOS PARA UN ANÁLISIS DEL CINE DE APROPIACIÓN

En definitiva, a la hora de abordar un análisis de este tipo de prácticas cinematográficas, habría que tener en cuenta no sólo aspectos como el ritmo, la iluminación o la fotografía que seguramente pierdan su significado original mediante la descontextualización dada, sino otros como los anteriormente citados, la alegoría, la negación, la deconstrucción, etc... propios más del terreno plástico.

Sin embargo, los enfoques pueden ser idénticos a los usuales. Es decir, podrían analizarse bajo aspectos estéticos, económicos, sociales y tecnológicos.

Estéticos porque, tanto en el caso de los letristas como en el situacionismo, la imagen sufre una transformación que elimina su significado original, o más bien, lo reduce a un elemento que ayuda a instaurar uno nuevo.

Bajo un enfoque económico, la gran mayoría de estas películas están fabricadas con muy bajo presupuesto y con un equipo ínfimo, a veces es el propio autor el único elemento humano.

En cuanto a la repercusión social, es clara la incompreensión inicial en el espectador, llegando a la irritación social como en el caso del estreno de *Hurlements en faveur Sade*. Todo aquel que esté familiarizado con las vanguardias artísticas sabrá lo fácil que es crear un alboroto mediante una supuesta afirmación artística. Todo lo que hay que hacer es inducir al público a esperar algo y darle otra cosa.

Por último, el aspecto tecnológico viene dado por la sencillez y la maestría del montaje mediante la yuxtaposición de imagen dada, texto y banda sonora.

Bibliografía

- BARET, Eugeni (ed.), *Desmontaje: Film, vídeo, apropiación, reciclaje*, Intitut Valencia d'Art Modern, 1993
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y Simulacro*. Ed. Kairós. Barcelona, 2002.
- BENJAMIN, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos Interrumpidos I*, Ed. Taurus, Buenos Aires, 1989.
- CLARKE, T, GRAY, C, RADCLIFFE, C, y NICHOLSON-SMITH, D. *La revolución del arte moderno y el moderno arte de la revolución*. Ed. Pepitas de calabaza. Logroño, 2004.
- DEBORD, Guy, *Comentarios sobre la sociedad del Espectáculo*, Ed. Anagrama, Colección Argumentos, 1994.
- DEBORD, Guy, *La sociedad del Espectáculo*, Ed. Pre-Textos, 1999.
- DEBORD, Guy y WOLMAN, Gil J. "Métodos de tergiversación", en *Les Levres Nues nº8*, 1956. (Traducción de Industrias Mikuerpo incluida en *Acción directa en el arte y la cultura*, Madrid, radicales livres, 1998.)
- INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. "El desvío como negación y como preludeo", en *Internacional situationista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999.
- JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Ed. Paidós Studio. Barcelona, 1991.
- JAPPE, Anselm, *Guy Debord*, Ed. Anagrama, Colección Argumentos, 1993.
- KNAAB, Ken, *Guy Debord, Complete cinematic works*, AK press, 1994.
- LÓPEZ ROJO, Alfonso, "Situacionistas: Arte, Política y Urbanismo", en revista *LÁPIZ* nº128-129, 1996. (pp. 110-123)
- MARCUS, Greil, *Rastros de Carmín, Una historia secreta del siglo XX*, Ed. Anagrama, Colección Argumentos, 1989.
- NAVARRO, Luis. "Recuperación de la aventura. Sesión continua con Guy Debord", en revista *Bandaparte* nº 14/15, Ediciones de la Mirada. Valencia, 1999.
- OWENS, Craig. "El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad", en Wallis, B (ed.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001.
- ULMER, Gregory L. "El objeto de la poscrítica", en Foster, Hal (ed.) *La posmodernidad*. Ed. Kairós. Barcelona, 2002.
- VIDAL, Carlos, *A la Deriva: del cine de Guy Debord a Jean-Luc Godard*, en revista Archipiélago nº22, 1995. (pp. 60-66).

VIENET, René, "Instrucciones para la realización de filmes situacionistas", en JULIO PÉREZ PERUCHA (coord). *Los años que conmovieron al cinema -las rupturas del 68-*, Filmoteca Valenciana en Ediciones, Textos 2 Filmoteca, Valencia, 1988, (pp. 355-356).

VIENET, René. "Los situacionistas y las nuevas formas de acción en la política y el arte", en *Internationale Situationniste n° 11*, 1967

Notas

- ¹ *Détournement* es una palabra de difícil traducción del francés que significa 'desviación', pero también 'sustracción fraudulenta', 'cambio de rumbo', 'secuestro' y 'extravío'.
- ² Películas donde la banda sonora no coincidían con la imagen.

Idoneidad del análisis narratológico en relatos de estructura sencilla: *Contes des Quatre Saisons*

Teresa Nozal
Universidade da Coruña

Esta comunicación pretende reflexionar sobre la idoneidad del método narratológico para el análisis de películas que tienen una estructura narrativa ordenada y simple. El estudio narratológico, que proviene de la teoría literaria y ha sido aplicado al cine, parece idóneo y enriquecedor en películas que, por la compleja construcción del relato, exigen un análisis pormenorizado. En algunas de estas películas el sentido del desenlace viene dado, precisamente, por una reordenación a posteriori de dicho relato, que debe ser llevada a cabo por el espectador, como sucede en *The Usual Suspects* (1995) o en la más reciente *Memento* (2000), por poner algún ejemplo de película cuyos análisis desde una perspectiva narratológica han sido publicados en España.

Sin embargo, en el estudio de películas que destacan por su sencillez narrativa, como puede suceder, por ejemplo, con los *Contes des Quatre saisons* del cineasta Eric Rohmer, la eficacia del método narratológico como herramienta de análisis no parece probada. En estos casos resulta de especial interés plantear la conveniencia de la aplicación de los conceptos definidos por Gérard Genette (1989: III) y aplicados al cine por André Gaudreault (1988, 1995), François Jost (1988, 1989), Santos Zunzunegui (1995) y Efrén Cuevas (1999, 2001), entre otros. En las películas de estructura narrativa simple, la aplicación de los conceptos narratológicos debe hacerse con una flexibilidad mayor, pero no por ello deja de enriquecer el análisis de la película, ayudando a una posterior percepción del sentido del mismo.

A lo largo del texto que sigue se plantean estas cuestiones metodológicas acompañadas de ejemplos concretos extraídos de un análisis narratológico de los *Contes des Quatre saisons*. Precisamente porque no se pretende ofrecer una explicación del método narratológico, sino algunas

reflexiones en torno a sus posibilidades de aplicación, a lo largo del texto trataremos sólo de aquellos conceptos que muestran utilidad en los casos concretos de los ejemplos que se citan, dejando el estudio de otros elementos para otro trabajo.

LA VELOCIDAD

A la hora de tratar las categorías narratológicas aplicadas al cine, la velocidad, entendida como la relación que se establece entre el tiempo de la historia y la longitud del relato, es un elemento que puede destacar en las películas con estructura compleja. Pero en los relatos de estructura narrativa simple, las alteraciones de la velocidad suelen pasar desapercibidas al análisis somero.

Las elipsis y los sumarios, estos últimos menos frecuentes, por lo general se integran perfectamente en el ritmo del desarrollo cronológico de la historia, por lo que, aún sin llamar la atención sobre sí mismos, su análisis no supone una gran complejidad. Las pausas descriptivas, quizá, son un caso más especial, que va a ser tratado a continuación.

Denominamos pausa descriptiva aquello que en el tiempo de la historia no ocupa lugar pero sí en el del relato. Si lo entendemos en un sentido estricto, en pocas ocasiones se puede hablar de pausas descriptivas en el cine. Sin embargo, en un sentido amplio, cuando en los planos prima la descripción sobre la acción, y si la información que aportan esos planos sirve para enriquecer el sentido de lo que se muestra a lo largo del relato, el analista se encuentra ante lo que en teoría literaria Genette ha llamado pausa descriptiva. Así, se puede hablar de pausa descriptiva siempre que la acción se detiene y se manifiesta cierta recreación en aquello que se muestra, aunque no exista en la banda de sonido un narrador en *off* que subraye esa función descriptiva. Si tenemos en cuenta estos aspectos, a la hora de interpretar el sentido del texto, el analista puede hacer un trabajo de mayor rigor.

En *Contes des Quatre Saisons*, al igual que en muchas películas de estructura narrativa simple, se puede hablar de pausas narrativas en un sentido amplio en aquellos momentos en que la historia apenas avanza, pero se transmite información acerca de los personajes y del sentido de la historia. En el caso de *Conte de Printemps*, por ejemplo, el sentido de algunos diálogos y de la película en conjunto, se comprende mejor gracias a una pausa descriptiva inicial. Cuando la protagonista entra en el apartamento de su novio, donde convive con él, se produce una pausa descriptiva, que contrasta con la secuencia en que acude a su propio apartamento. El silencio con el que la protagonista va observando su entorno, con la cámara que se detiene en un plano de lo que hay sobre la mesa o en los libros de las estanterías, adquiere todo el sentido cuando a lo largo de la película habla de los aspectos del novio que detesta, como el desorden, o de su sensación de falta de espacio cuando está con él. De este modo se refuerza la reevaluación que hace de su noviazgo a lo largo de toda la película, materializado en la posibilidad de tener un idilio con otro hombre. Además, esta pausa descriptiva inicial refuerza el desenlace, cuando la protagonista vuelve al piso de su novio tras pasar por el suyo, en un proceso inverso al inicial. En este caso el gesto con el que coloca unas flores en un jarrón, sin que haya una pausa descriptiva, pone de manifiesto la resolución del conflicto y la aparente apuesta por continuar conviviendo con su novio.

LA FRECUENCIA Y LAS ANALEPSIS

Respecto a la frecuencia, entendida como las relaciones de repetición que se establecen entre el relato y la historia según el número de veces que en el primero aparece algún acontecimiento de la historia, sucede algo similar a lo visto anteriormente. Los relatos con estructura sencilla tienen un marcado carácter singulativo, es decir, aquello que sucede una vez en la historia es mostrado sólo una vez en el relato. No obstante, entendiendo el concepto en un sentido amplio, puede entenderse por relato de carácter repetitivo aquel en el que constantemente se vuelve al pasado tan sólo a través de los diálogos de los personajes. Este planteamiento, en el caso de ser aceptado, se relaciona de modo directo con el concepto de analepsis, y su posible aplicación en los relatos de estructura simple.

En un relato de estructura narrativa sencilla no abundan las analepsis audiovisuales, sin embargo sí pueden existir vueltas al pasado orales que se introducen a través de los diálogos de los personajes. El hecho de que las vueltas al pasado no sean *flash-backs* audiovisuales no resta sentido al estudio de las analepsis introducidas por los personajes. Si además dichas analepsis vuelven a puntos del pasado que han sido mostrados al espectador en el relato primario audiovisual, la película puede tener puntualmente un carácter repetitivo. La suma de ambas características, es decir, el estudio de las analepsis repetitivas, aporta claves interpretativas sobre la temática de la película y el planteamiento del conflicto.

El relato de *Conte d'hiver*, en el que se producen numerosas analepsis a través de los diálogos de la protagonista, Félicie, con los otros personajes, es un ejemplo de lo expuesto. Con el recurso a las analepsis, siempre homodieéticas, Félicie analiza su propia actuación y los sucesos que vive, haciendo una constante reflexión sobre el pasado inmediato que le permite orientar su actuación al tomar decisiones. Al aplicar el concepto de analepsis en un sentido amplio, se pone de relieve el papel que juega el tiempo pasado en esta película. Así, a la hora de interpretar temáticamente *Conte d'hiver*, se puede entender que el pasado es para la protagonista una carga que le impide afrontar el presente a la vez que, paradójicamente, cuando asume esta realidad, se resuelve su futuro.

Entre todas las analepsis llevadas a cabo a través de la narración oral de Félicie destaca una, gracias a la cual el desenlace de la película, en apariencia poco realista, queda justificado por la lógica del relato. A la salida de una representación teatral de Cuento de invierno de Shakespeare, Félicie narra a Loïc, un amigo con el que ha mantenido relaciones en un triángulo amoroso, el instante de revelación interior que experimentó tiempo atrás en la catedral de Nevers. Ese momento, mostrado en el relato primario con cierta trascendencia por medio de la banda de sonido, no hace explícito el mundo interior de la protagonista. Por medio de la analepsis, Félicie pone en relación su experiencia en la catedral de Nevers con el desenlace de la representación de Shakespeare que han visto en el teatro, dado que sitúa ambos elementos en orden de continuidad en la narración que está haciendo a Loïc. Así, gracias a la conversación entre Félicie y Loïc ambos sucesos entran a formar parte de una misma dimensión sobrenatural. De este modo la 'resurrección' de la estatua de la obra teatral funciona como un esbozo del desenlace de la película, haciendo que el reencuentro casual con Charles forme parte de la coherencia del relato.

LA NARRACIÓN DELEGADA

Al hablar de narración delegada, de nuevo hay que establecer ciertos parámetros amplios para que el concepto pueda ser aplicado en películas que no tienen narrador en *off* y que no están construidas de un modo complejo. Para poder llevar a cabo esta labor de análisis es necesario ampliar el concepto de narración delegada a casos en los que a través de un diálogo se narran pequeños detalles o sucesos, aunque esa narración delegada no llegue a ocupar más que unos segundos en el tiempo del relato. Gracias a la aplicación del concepto en un sentido amplio y al análisis de estas narraciones delegadas, podemos observar mejor el carácter del personaje y su modo de enfrentarse a los hechos que muestra el relato.

Así, en los casos de las películas en las que los narradores son siempre intradieгéticos, es decir son personajes de las películas que a través de su narración exponen información a otros personajes, puede no parecer especialmente revelador a primera vista. No obstante, el hecho de que esas narraciones sean homodieгéticas, es decir, el personaje cuente algo en primera persona, o sean heterodieгéticas, es decir, que el personaje hable de algo en lo que él no ha estado presente, nos ayuda a caracterizarlo. Por ejemplo, Félicie en *Conte d'hiver* lleva a cabo sucesivas narraciones delegadas intrahomodieгéticas sobre cuestiones de su situación amorosa ante diversos personajes. Sin embargo, son escasas las narraciones delegadas llevadas a cabo por otros personajes de la película. Tal característica pone de relieve la actitud de Félicie que da mucha importancia a sus propios sentimientos, a la vez que parece prestar poca a los de los demás.

Gracias al análisis de las narraciones delegadas entendidas en un sentido, se puede percibir la oposición entre los caracteres de diversos personajes. Así sucede en caso de *Conte d'automne* con contraste entre el personaje de Magalie frente al de Rosine. Rosine lleva a cabo diversas narraciones delegadas sobre asuntos que hacen referencia a la vida de los otros personajes, mientras que Magalie se muestra mucho más discreta.

Con estos ejemplos que se han ido exponiendo a lo largo de la comunicación, se pone de manifiesto el interés por aplicar el método narratológico en textos de estructura sencilla. Gracias a esta aplicación se pueden deducir aspectos que exceden el propio método, permitiendo que la abstracción se fundamente en puntos de partida observables y cuantificables.

Bibliografía

- CUEVAS, Efrén, "El narrador en cine", *Quién cuenta la historia, Estudios sobre el narrador en relatos de ficción y no ficción*, Ediciones Eunete, Pamplona 1999, pp. 53-92
- CUEVAS, Efrén, "Focalización en los relatos audiovisuales", *Trípodos* nº 11, Barcelona 2001.
- CUEVAS, Efrén (2005): "Christopher Nolan visto desde Gerard Genette: análisis narratológico de *Memento*", *ZER*, vol. 10, nº 8, mayo 2005, pp. 183-198.
- GAUDREAU, André y François Jost, *El relato cinematográfico, cine y narratología*, Madrid 1995.
- GAUDREAU, André, *Du littéraire au filmique: système du récit*, Meridiens-Klincksieck, Paris 1988.
- GENETTE, Gérard, *Figuras III*, Lumen, Barcelona 1989.
- JOST, François, *L'oeil-caméra, entre fil et roman*, 2ª ed. Revisada y aumentada, presses universitaires de Lyon, Lyon 1989.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1995): *Pensar la imagen*, 3ª ed., Catedra/Universidad del País Vasco.

Matrix mosaico

Rosario Raro López
Universitat Jaume I. Castellón

Dice el escritor argentino Rodrigo Fresán que *The Matrix*, es el “equivalente *cool* y muy milenarista de lo que había sido y significado la primera *Star Wars* allá lejos y hace tiempo y en una galaxia muy lejana.”¹

Como texto inserto en la modernidad, *Matrix* es inabarcable e inagotable en cuanto a que es imposible fijar los límites de los relatos –incluso circunscribiéndose sólo a los literarios– que contribuyen a otorgarle su enorme potencia de producción de sentidos. Ya que cada una de las referencias o intertextualidades nos llevan a otras y así indefinidamente. El hipertexto supone que el lector nunca puede cerrar el texto, por lo que entra en crisis la noción de verdad –o al menos, la de unicidad– ante la posibilidad de abrir o no sus múltiples ventanas.²

Las referencias, alusiones, homenajes, ecos, proyecciones, sospechas, vínculos, relaciones, hipótesis, interpretaciones, influencias de otros textos a los que remite *Matrix* alcanzan tal nivel de profusión que pueden analizarse más que como puntos de apoyo o vértices para unir líneas de las que no borran las cicatrices, como el propio andamiaje y armazón que conforma el texto.³

Las raíces de estos procesos de intertextualidad es necesario buscarlas en la propia esencia que conforma lo textual porque no *ocurre* en ciertos textos, sino que es una condición inherente a cualquier texto, y por tanto es definitoria de todo texto. Un texto siempre es un texto “entre otros textos”, es decir, un intertexto en sentido literal. No se trata sólo de buscar fuentes o influencias a la manera de la *imitatio* y *tractatio* de la retórica antigua,⁴ sino que partiendo de que es imposible la creación *ex nihilo*, ver que materiales anteriores aparecen refundidos pero aún reconocibles.

Desde el punto de vista semiótico, es necesario señalar que la intertextualidad se produce en la relación que se establece entre el autor que codifica el texto y el espectador que lo descodifica. Se apela a la competencia del receptor/espectador porque en este sentido no captar la *cita* supone quedar en desventaja al interpretar literalmente un discurso indirecto. Para que el diálogo se produzca es necesaria la capacidad de asociación, sea ésta automática, inconsciente o intencionalmente buscada.⁵

La tradición anterior aparece como un guiño al lector, *resituándolo* para que establezca su lectura desde un lugar (en el sentido de *topos*) cultural determinado. Es en este sentido en el que hay que entender cómo estos *saltos* connotativos “se consuman en el proceso interpretativo por parte del espectador” (...) porque los factores: “sociales, culturales, vivenciales, grupales previstos desde el punto de vista de la emisión del discurso o no, exceden al sentido de la denotación pero se incorporan a él sin contradecirlo ni ignorarlo.”⁶

Matrix como hipertexto⁷ abre ventanas a otros textos, son teselas con profundidad, entre las que se han seleccionado las literarias. Recurriendo a materiales diversos el mundo propio que construye es *Matrix* pero no como simulacro, sino como texto fílmico autónomo donde los relatos del imaginario colectivo se actualizan en el contexto del siglo XXII (2199) generando con este proceso nuevos mitos, puntos de luz que con sus haces apuntan hacia el “fuera de texto”.

El objetivo de este análisis es identificar algunos de estos elementos literarios anteriores, los obvios, y los que no lo son tanto, con los que se construye el *collage* final donde el significado se completa al remitirlo a otros significados anteriores, en un ciclo continuo de creación y re-creación, que funciona como *reencarnación* y actualización. Se trata de detenerse en las evocaciones a las que nos remite y ver la película a través de un filtro literario.⁸

Sin medir la mayor o menor subjetividad de las asociaciones establecidas, se considerará como objeto de análisis el trazado del esquema que se transparenta bajo el texto fílmico y al mismo tiempo los biombos o *resemantizaciones* que lo muestran de forma distinta. Evidentemente son alusiones transformadas, ya que el mismo diálogo entre textos ya altera su significación de igual manera que su reubicación.

Como sugirió J. Kristeva⁹, es necesario captar la esencia del objeto texto más allá de los discursos denominados “literarios” o “poéticos”, para concebirlo como “cierto tipo de producción significativa que ocupa un lugar preciso en la historia”, incluyendo por tanto no sólo el discurso literario, sino también el científico, el filosófico, el político, el religioso, etc.

Bajo estos parámetros, en la consideración de que el texto fílmico desborda lo lingüístico como ámbito textual exclusivo, al interactuar con él los textos que lo atraviesan y que proceden de otros ámbitos del discurso público: la literatura, el propio cine dotado ya de una historia textual y por lo tanto reutilizable intertextualmente, la televisión, la pintura, el cómic, la música, la mitología, la historia, la ciencia, etc.

Los textos multimedia trascienden ya la relación única con el alfabeto y la escritura porque están abiertos a otras “texturas”: orales, visuales figurativas o plásticas, musicales, escenográficas y gestuales. La polisemia de sus imágenes, implica, ‘subyacente a sus significantes, una *cadena flotante* de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás.”¹⁰

De esta manera, las obras con las que *Matrix* se pone en común: algunos cuentos de hadas, *Alicia en el País de las Maravillas*, *El mago de Oz*, etc., no aparecen insertas sólo en el texto, en

el sentido tradicional, sino que son recreadas a través de imágenes, movimientos, pantallas, saltos, gestos, en todo aquello a lo que el texto fílmico puede recurrir para generarse como intertexto e incluso hipertexto como suma y *summa* de todos ellos.

LITERATURA MATRIZ

Entre el cine y la literatura como discursos que se influyen mutuamente las relaciones e imbricaciones se producen en todas las fases del proceso creativo; desde su génesis hasta la recepción de la obra, pasando por la propia codificación textual. Es evidente que el lenguaje del texto fílmico asumió desde su nacimiento múltiples recursos de la narrativa literaria, pero también es cierto que tomó obras literarias en su conjunto para insertarlas dentro de su discurso.¹¹ El siguiente es un análisis de algunas de ellas.

En cuanto a las alegorías que remiten a determinados referentes culturales contenidas en *Matrix*, considerándolas como expresiones y relatos de situaciones anteriores en el sentido en el que hacen referencia a un significado más profundo. Instauran un *metalogismo*, una operación lingüística de segundo grado que actúa sobre el contenido lógico mediante la supresión total del significado básico, que ha de ser referido a un nivel distinto de sentido o isotopía y que apela a nuestros conocimientos culturales desde los que completa su sentido.¹²

En el presente texto fílmico, la alegoría principal remite al ámbito teológico. De repente, en el discurso, se rompe la continuidad para liberar imágenes, parábolas, etc., que nos traen a la mente pasajes enteros de la Biblia.¹³ Este funcionamiento es uno de los ejemplos a través de los que el texto se convierte en un hipertexto, un mosaico con teselas profundas, siguiendo con la metáfora del título. Pero estas parábolas se relacionan a su vez con otros textos que también construyen fábulas con las que explicar la sociedad actual, la condición humana y el destino al que puede conducir el progreso, entendido como avance científico ilimitado.

Entre las películas en las que se ha abordado el tema de la sociedad del futuro, como alegoría y explicación de la actual para cuestionarla, mostrar sus claroscuros y las fisuras del sistema, pueden citarse como antecedentes: *Planeta prohibido* (*Forbidden Planet*, Fred M. Wilcox, 1956) “inspirada” a su vez en *La Tempestad* de Shakespeare.¹⁴ Aquí la civilización perfecta ya ha desaparecido pero de ella queda una máquina como constructor –el programa de carga de *Matrix* también se llama así– y desarrollador de habilidades.¹⁵ En la tragedia de Shakespeare el *objeto* es un libro sobre todas “Las Artes Liberales”.

La selección o elección (como en el caso de Neo de quien se trata de dilucidar por sus actos y aptitudes si es o no el elegido) de algunos individuos de la especie aparece también en *La fuga de Logan*¹⁶ (*Logan's run*, Michael Anderson, 1976) en ella la Ciudad de las Cúpulas –como *Matrix*, creada artificialmente en el sentido de artificio o artefacto– es un lugar fascinante, similar al mundo feliz de Aldous Huxley, y siguiendo con las imbricaciones entre el cine y la literatura, basada en la novela homónima de William F. Nolan y George Clayton, escrita en 1967. En *Neuromante* (*Neuromancer*, 1984) de William Gibson, aparece por primera vez el concepto de una “matriz del ciberespacio” a la que conectarse para entrar en una especie de realidad virtual. En el cuento *Quemando cromo* de la antología del mismo nombre se lee: “Esperábamos juntos frente a la consola del simulador, observando el cronómetro en el ángulo izquierdo inferior de la pantalla (...) Si otra persona hubiera ingresado en aquella zona de la matriz, habría

visto una sombra saliendo desde la pequeña pirámide amarilla que representaba a nuestro computador.”

En *Gattaca* (Andrew Nicoll, 1997), Vincent, el protagonista, es una persona concebida naturalmente y no mediante el diseño genético. Por lo que vive en inferioridad de condiciones. Aspecto que también aparece en *Matrix* en la escena en la que un programa introduce nuevo software a Neo¹⁷: Jujitsu, Kung-fu y otras artes marciales. ¹⁸Vincent quiere trabajar en la estación espacial Gattaca, el Nabucodonosor de *Matrix*. La coincidencia entre *La fuga de Logan*¹⁹ y *Gattaca* en cuanto a situar la “esperanza” de vida en los 30 años también tiene claras resonancias bíblicas y en ese sentido, alegóricas.

Siguiendo con las alegorías sobre la situación de la condición humana en el futuro; la preocupación por el agotamiento de los recursos naturales, también aparece en *Cuando el destino nos alcance* (Richard Fleischer, 1974). La acción se desarrolla en Nueva York, en el año 2022, la ciudad está oculta bajo la polución y los cuarenta millones de personas sobreviven hacinadas luchando por la comida, que es en esta ocasión el bien escaso. En *Matrix* se materializa en la extracción de la energía de los seres humanos agotadas otras fuentes.

Aunque la mitología también funciona como un mecanismo alegórico se considerará en este caso sólo las referencias específicas a ella.

Uno de los ejemplos es el nombre de Morfeo, aunque en nuestra tradición se alude a él como el dios del sueño, ciertamente sólo fue citado de esa manera por Ovidio, por lo que sería un dios menor o en todo caso literario. Pero lo más destacable es que este personaje mitológico, hijo de Hipno –quien sí era el dios griego del sueño y además hermano de Tanato con las implicaciones interpretativas que esto tiene– tenía la facultad de parecerse a los mortales dormidos²⁰, es decir, a los habitantes de *Matrix* que viven dentro de un sueño o que en clave de Borges son el sueño de otros. Cuando el agente Smith alude a él diciendo: “Ciertas autoridades le consideran el tipo más peligroso que existe”, puede pensarse que se refiere al sueño. Además hay un juego con el nombre de ciertas sustancias alucinógenas, la mescalina, como otro sueño dentro del sueño, o el acceso a otra realidad alternativa, referida por el visitante de Neo que le compra el archivo, quien a la pregunta de Neo sobre si “alguna vez has tenido la sensación de no saber con seguridad si sueñas o estás despierto”, le dice que “gracias a la mescalina”. Los efectos de la morfina serían en este caso equiparables.

El nombre de la nave de Morfeo es Nabucodonosor, que curiosamente en cadio significa “el que protege las fronteras”, en este caso serían las fronteras entre *Matrix* y *The real world*. Este rey babilonio se convirtió en símbolo del poder profano, capaz de extender su imperio hasta Egipto, por lo que se le consideró enemigo de Dios porque su potestad parecía no tener límites²¹. Este parece ser el objetivo de la nave de Morfeo, en la que leemos en su placa de identificación: Mark III, nº 11. Nebuchadnezzar. Made in USA, 2069. Si este número se interpreta como cita, como intertextualidad de la Biblia y se transcribe como (Marcos 3,11) se lee: “Tú eres el Hijo de Dios”.

En cuanto a los mecanismos de representación de la retórica clásica es reseñable que en los créditos de la película, la máquina líder de la Ciudad de las Máquinas aparezca con el nombre de “Deus ex Machina”, esta era la forma de denominar el procedimiento utilizado en el teatro antiguo por el que la divinidad intervenía para resolver situaciones complicadas, bajando desde lo alto con un aparato escénico que funcionaba con una polea. La definición actual alude a una intervención que produce la resolución del conflicto. El paralelismo es evidente.²²

Los nombres que aparecen en la película también funcionan como lugares evocados; el apellido del protagonista, “Anderson” significa en sueco “Hijo del Hombre”, otra clara conexión con el *Nuevo Testamento*.

El nombre de la compañía donde Neo trabaja *Metacortex*, puede analizarse etimológicamente como una composición con el prefijo Meta– que tiene el significado de “trascender, ir más allá de la naturaleza de una cosa”, y –cortex que se refiere a la capa más fina y exterior del cerebro. Por lo que resultaría altamente connotativa al significar “trascender las fronteras del cerebro”,²³ precisamente lo que le sucede a Neo, considerando además que es ese lugar, en el edificio de la empresa de software donde Neo es programador es cuando se produce el primer contacto con el mundo real, al que Morfeo representa.

En cuanto a la tripulación, tal vez el más destacable sea Cifra (Cypher) que puede interpretarse como un homenaje al personaje de Robert de Niro Louis Cypher, Lucifer, en *El corazón del ángel* (*Angel Heart*. Alan Parker, 1987). Además el agente Smith lo llama señor Reagan, dos nombres para un mismo personaje lo que da cuenta de sus dos caras. Switch, interruptor, Mouse, Tank, el humano blindado y Ratón que es el grumete más preocupado por los aspectos lúdicos que por la misión, son también muy significativos.

1865 (1897). ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS²⁴

Este texto es el que en cuanto a su funcionamiento como intertexto de *Matrix* tiene una mayor presencia²⁵. Algunas referencias son explícitas y perfectamente reconocibles como el título de uno de los extras de la edición de la película llamado “Follow the White Rabbit”. En él aparece en la pantalla un conejo blanco, que con el comando “enter” pausa la película y muestra las viñetas con las que se diseñaron las escenas.

El mismo motivo o personaje también aparece representado en el tatuaje en el hombro izquierdo de una de las chicas que acompaña al comprador de archivos pirateados por Neo –entonces aún Anderson–, quien los sigue hasta la discoteca porque antes, vía chat había sido instado a ello. *Despierta Neo...Sigue al conejo blanco* es la primera frase que vemos escrita y por tanto inscrita –como inserto– en la película. En este sentido tanto la pantalla del ordenador de Neo como la piel de la chica podrían considerarse como una interface²⁶. La visión de la imagen del conejo blanco tatuado se abre como una ventana en la mente de Neo y es a la vez una puerta por la que puede rastrear a Trinity.

A la vez se corresponde con el siguiente fragmento de la obra de Carroll: “cuando de pronto un conejo blanco con grandes ojos rosados se cruzó ante ella” (...) “Alicia se levantó de un brinco y, muerta de curiosidad, corrió por la pradera hacia el lugar donde se encontraba el conejo (...)”²⁷ La pradera recorrida por Neo es la discoteca en la que encuentra a Trinity que le transmite el mensaje susurrándole al oído.

En la escena en que se encuentra por primera vez con Morfeo la escalera de caracol por la que asciende sube desde un pavimento de ajedrez. Elemento que tampoco puede dejarse de lado, porque además es la antesala del momento en el que debe elegir el color de su ficha: la pastilla azul o la roja. El uso del juego del ajedrez como metáfora de la vida²⁸, como el gran teatro del mundo donde los papeles están distribuidos de antemano es un topos en el sentido de lugar común. Además se relaciona con los espejos que de nuevo irrumpen en escena porque las pie-

zas del ajedrez son especulares, reverso unas de las otras. Así Neo de repente pasa a ser un peón, una pieza manejada, tal como le explica Morfeo. Al que siguiendo con el mito adánico se ha vuelto a nominar, ya no es Anderson sino Neo, nombre propio pero con un alto valor connotativo como los del resto de personajes. En este sentido escribe Martin Gardner a propósito de los nombres en el relato de Carroll: “En el mundo real los nombres propios raramente tienen un significado que no sea el mero hecho de denotar objetos individuales, mientras que los nombres comunes tienen significado universal. En este mundo (...) la verdad es la inversa. Los nombres propios tienen significado general y los nombres comunes lo que (...) se desea que signifiquen”.²⁹ (Ratón, Tanque, Cifra, Oráculo, etc.)

Ingerir una de las dos pastillas significa el inicio de una serie de profundos e irreversibles cambios en la vida de Neo. Morfeo le explica lo que sucederá con cada una de ellas: si elige la azul “despertarás” y si elige la roja “te quedarás en el país de las maravillas y yo te enseñaré la madriguera del conejo”.

Cuando Cifra le dice a Neo que sabe que se arrepiente de haber elegido la pastilla roja, el ánimo del protagonista coincide con el de Alicia: “¡Ójala no me hubiera metido nunca por la madriguera del conejo!”³⁰ Y más adelante reincide en el mismo sentido: “Supongo que ahora te sentirás un poco como Alicia cayendo por la madriguera del conejo”. Por todo esto, más que intertextualidades o destellos aislados, el relato de Alicia debe verse como una auténtica isotopía, como el eje vertebrador que suma otro sentido a la historia.

En el cuento de Carroll, Alicia “halló una pequeña botella (...) con un rótulo colgado alrededor del cuello, que rezaba “Bébe” en grandes letras de molde” y un rato después “un diminuto pastel, y sobre el pastel, escrito con ricas pasas se leía la palabra “Cómeme”.³¹ La niña cambia de tamaño, se modifica físicamente mientras que los cambios en *Matrix* se producen en la mente de Neo. “Ya sé yo –se decía a sí misma– que cada vez que como o bebo cualquier cosa me ocurre algo sorprendente”.³²

El momento en el que Neo *renace* es muy similar al pasaje del capítulo I de *Alicia en el País de las Maravillas* descrito a continuación: “La madriguera era un largo túnel que, de improviso, torcía su curso y descendía de forma tan inesperada que Alicia, sin tiempo para pensar en detener su caída, se precipitó por lo que parecían las paredes de un pozo muy profundo.” Sobre este “tránsito”, Manuel Garrido comenta en su edición de *Alicia*, que esta brusca e interminable caída, puede evocar “un viaje intersideral, el trauma del nacimiento o nuestra diaria inmersión en el mundo de los sueños”. En *Matrix* significa las tres cosas. Además de la misma manera, es el momento en el que se produce el viaje alucinante que supone un cambio de mundo o la adaptación a las nuevas condiciones de vida. La escenografía de tonos cálidos e incandescentes parece remitir en una nueva intertextualidad al descenso al averno de Homero o al infierno de Dante. El agua que rodea a Neo o el “Mar de lágrimas” en el que se sumerge Alicia tiene reminiscencias del líquido amniótico de la vida antes del nacimiento, Neo es en ese momento el Neonato. Y la escena podría describirse así: “(...) caer al fondo de insondables precipicios con esa velocidad creciente que van adquiriendo los cuerpos abandonados en el espacio (...) Desde el momento de mi caída había perdido gran cantidad de sangre. Me sentía inundado. ¡Cuánto lamenté no estar ya muerto! (...) una tromba de agua, una inmensa columna líquida cayó entonces (...) Me sentí sofocado, me ahogaba. (...) Me preguntaba a mí mismo si estaría despierto, si no soñaría aún, si mi cerebro percibiría sonidos puramente imaginarios, efecto de los golpes recibidos en la caída. Sin embargo ni mis ojos ni mis oídos podían engañarse hasta tal extremo”.

No se trata de las memorias de Neo sino de fragmentos de *Viaje al centro de la tierra* de Julio Verne³³, otra de las asociaciones inevitables, que se perciben por sus coincidencias como intertextualidad.

Sobre sus percepciones, que traducen impulsos eléctricos, Morfeo le responde a la pregunta de Neo de “¿Por qué me duelen los ojos?”, “Jamás los habías usado.” En la novela de Verne también duda el protagonista de lo que sus ojos y sus oídos le transmiten.

En Alicia se lee: “Me gustaría saber cuántas millas he descendido ya (...) Apuesto a que debo estar cerca del centro de la tierra. (...) A lo mejor atravieso la tierra y caigo del otro lado.” “Y lo primero que haré es preguntarles el nombre del país”³⁴. Es decir, “¿Qué es Matrix?”. Y la respuesta: “Matrix te posee, nos rodea, está por todas partes”, es una descripción fenoménica que recuerda al aleph de Borges. Se intenta explicar pero es lo inefable. Además también remite a la obra del autor argentino *El hacedor*, el programa de carga se llama El constructor, es el creador del mundo.

Carroll sigue las especulaciones de Galileo que defendía que de acuerdo a las leyes de la mecánica se podía cruzar el planeta de lado a lado por dos cráteres enfrentados³⁵. Tal vez ya había soñado a Verne. Y del autor francés puede rescatarse también su descripción de los monstruosos calamares gigantes en *20.000 leguas de viaje submarino* que reaparecen en *Matrix* en torno a la nave Nabucodonosor: “el cruce con un inmenso conjunto de calamares (...) se podían contar por millones (...) Los veíamos pasar frente a los gruesos cristales, nadando hacia atrás con extrema rapidez, moviéndose por medio de su tubo locomotor (...) No cabe negar que existen pulpos y calamares de especie muy grande (...) Aristóteles había comprobado las dimensiones de un calamar de cinco codos, esto es, de tres metros y 10 centímetros (...) la tripulación de aviso Alepton divisó un enorme calamar que nadaba en sus cercanías. El comandante Bouguer se aproximó al animal y lo atacó a tiros de fusil y arponazos, sin ningún éxito.”³⁶

También se plantea el problema de la identidad, en *Matrix* el interrogante sobre la condición de elegido de Neo es uno de los elementos de la intriga, Morfeo le dice: “Eres un esclavo, Neo”, en Alicia, la Oruga le pregunta: “¿Quién eres tú?”.

El gato que aparece en el momento del *déjà vu* de Neo recuerda al Gato de Cheshire y a la vez, en el momento en el que durante el interrogatorio los agentes le borran la boca cuando pide hablar por teléfono es muy similar al siguiente fragmento en el que los rasgos del gato van apareciendo y desapareciendo después, progresivamente:

“-¿Qué tal? ¿Cómo te va? –articuló el Gato, en cuanto tuvo una boca lo suficientemente grande para hacerlo.

Alicia esperó pacientemente a que aparecieran sus ojos y luego le saludó con la cabeza. ‘De nada me serviría hablarle ahora –pensó Alicia– hasta que no tenga orejas para escucharme’ (...)”³⁷

A Neo tampoco le sirve de nada un teléfono porque no tiene boca.

En la casa del oráculo, en las imágenes de la TV que quedan como telón de fondo porque las niñas juegan mientras con unos cubos que hacen flotar, cruzan unos conejos gigantes que corren libre y rápidamente por unas calles. Una imagen surrealista y a la vez muy cortazariana.

A su vez, el oráculo lo invita a galletas recién sacadas del horno, en una escena cotidiana que recuerda bastante a la que Alicia comparte con la Duquesa. Mientras Neo ya está en la cocina, el Oráculo sigue mirando fijamente el cristal de la puerta del horno como si fuera su medio de

adivinación. Esta escena coincide completamente con la novela *Santitos* de la escritora mexicana María Amparo Escandón³⁸, donde la puerta del horno y el fondo de las sartenes es el lugar donde se lee el futuro: “Yo sólo miré fijamente hacia la ventanita del horno, y ahí fue que lo ví.”

En la fábula sabemos que cada vez que la niña come o bebe cambia su tamaño, en *Matrix* cambia la dimensión. O la alusión a la trascendencia porque le dice que él o Morfeo, uno de los dos, morirá.

El oráculo le dice: “Yo sólo puedo mostrarte la puerta.” Utilizando el mismo lenguaje críptico del oráculo de las tragedias griegas. Y en efecto y como efecto, la película está llena de puertas como si se tratara de una escenografía teatral. En el siguiente fragmento de Alicia aparece también descrita esta situación de la misma manera: “En aquel salón había varias puertas, pero estaban todas cerradas. Alicia, después de probar la cerradura de cada una de las puertas, se dirigió al centro de la habitación, pensando tristemente que estaba atrapada y que nunca podría salir de allí.”³⁹ De nuevo, Alicia – Neo. Los agentes también le dicen durante el interrogatorio que una de sus dos vidas no tiene futuro, una de las dos puertas lleva a un lugar sin salida.⁴⁰

Es inevitable aludir a la literatura de F. Kafka⁴¹, en sus cuentos: *Ante la ley*: “La puerta que da a la ley está abierta” (...) “Pero en medio de la oscuridad distingue un resplandor que surge inextinguiblemente de la puerta de la ley”, *El castillo*: “K se encontraba en la callejuela y los hombres le vigilaban desde el umbral de la puerta” (...) “¿se encontraban ya ante el castillo o ante sus puertas?”, *El proceso*: “ya no tuvo que preguntarle a nadie y encontró pronto la puerta correcta”, o en *Un golpe a la puerta del Cortijo*: “pero luego de atravesar el umbral de la puerta pude escuchar al juez”. Estas referencias simbólicas a los umbrales como lugares de tránsito son precisamente las más numerosas de toda su obra, establecen una isotopía global que se convierte en emblema de las múltiples tramas, subterfugios, laberintos y sinsentidos burocráticos en los que se encuentra perdido el hombre en la sociedad moderna.⁴² Anderson/Neo también aparece como un *outsider*, en el sentido de que es alguien incapaz de someterse al sistema, en la conversación en el despacho de su jefe en la Corporación Metacortex cuando este último le recrimina su frecuente impuntualidad y lo amenaza con despedirlo.

Según el relato del agente Smith, *Matrix* fue diseñada como un sistema sin fallos, es muy parecida a la máquina del cuento de Kafka y también recuerda al Panóptico de Jeremy Bentham⁴³.

Otro de los elementos más repetidos en ambos textos son los juegos de espejos. En el primer capítulo de *A través del espejo*, Alicia lo primero que hace es abrir un libro que tiene los caracteres invertidos y que sólo pueden leerse ante un espejo. De la misma manera, Neo, abre un libro después de alejarse de la pantalla/espejo de su ordenador. Donde aparece aunque solamente enunciado su verdadero yo, Neo. El libro es el ensayo de Jean Baudrillard *Simulacra & Simulación*, en el que el filósofo aborda el problema de la transmisión de conocimientos –y sueños– de padres a hijos, en ese momento Neo aún no sabe metafóricamente de quien es hijo y es además el libro como objeto, realmente un simulacro de libro, un libro hueco, la caja que contiene programas pirateados. Parece una puerta a toda la teoría de la retórica clásica sobre la *imitatio* que a su vez se relaciona con su actividad nocturna como hacker. Además se trata de un ensayo sobre lo real y lo irreal, abierto o cortado, es decir, vaciado, precisamente por el capítulo que se titula “On Nihilism” porque en él no hay nada. Además la letra capitular es la N, que remite a Neo, a Nothing y a Nihilismo y la nada es referida en multitud de ocasiones: “No creo en vosotros, no creo en nada”, dice Neo cuando vuelve de la programación informática a la que ha sido sometido. Además los agentes se mueven especularmente unos respecto de los otros, son las piezas negras del ajedrez.

Aunque no es materia de este análisis el estatuto de lo real es la principal materia de reflexión, lo real le dice Morfeo a Neo: “Son señales eléctricas interpretadas por tu cerebro” “Nuestros impulsos son los que nos hacen humanos”, paradójicamente.

Neo después de haber elegido la pastilla roja se mira en el espejo y se ve fragmentado en su imagen virtual. Está escindido. Después, toca su imagen en el espejo y ésta alcanza a su imagen real, el espejo se derrite, cubre el cuerpo de Neo, su imagen real, con lo que se anula la distancia entre la imagen virtual y la imagen real.

Igual que Alicia, Neo no sucumbe gracias a su portentosa vitalidad, ingenio y capacidad de aprendizaje. Neo es dos igual que Alicia “aquella niña tan original jugaba a veces a ser dos personas distintas”. Se lee en el primer capítulo con lo que volvemos de nuevo al principio.⁴⁴

CONCLUSIONES

Los citados son tan sólo lugares desde los que reflexionar, sobre lo que algunos autores han llamado su irrefrenable promiscuidad (inter)textual.

Este análisis no termina aquí por ese motivo, porque sólo enumera puertas a través de las que continuar hacia otros jardines donde los senderos vuelven a bifurcarse siguiendo la metáfora de Borges. Aunque esto es consustancial a todo análisis ya que la imposibilidad de agotar su proceso de significación es lo que le otorga valor como experiencia estética. No hay, por tanto, clausura posible.

Su arquitectura es la de un edificio donde las habitaciones están dispuestas unas dentro de las otras, como cajas chinas, formando laberintos con pasadizos por los que transitar de unas texturas – y textos– a otras – y a otros–; abriendo la puerta de la habitación de Alicia, caemos por el cráter del volcán dentro de la novela de Julio Verne, *Nabucodonosor* es el *Nautilus* de otra de las novelas de viajes fantásticos del autor francés, y cualquier índice o hilo conductor es un cráter a través del que se cae hacia los otros textos que aloja.

Por todo esto, la única pretensión de este análisis de algunas de las múltiples e innumerables intertextualidades que el texto produce y que a la vez producen el texto es tan sólo ser un ejercicio de lectura comparada (lenta y atenta) y una invitación a sumergirse en este fascinante bosque de metáforas que no termina ni siquiera en una de sus dimensiones o planos.

Bibliografía

- AUMONT, J; Marie, M. *Análisis del film*. Barcelona. Paidós. 1988.
- AUMONT, J; Bergala, A; Marie, M y Vernet, M. *Estética del cine*. Barcelona. Paidós. 1989.
- BARTHES, Roland. *Mitologías*. México: Siglo XXI, 1980. «La muerte del autor» (1968) y «De la obra al texto» (1971), en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, págs. 65–71 y 73–82.
- BORDWELL, David. *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona. Paidós. 1995.
- BURGOYNE, R., Stam, R. y Flitterman-Lewis, S. *Nuevos Conceptos De La Teoría Del Cine. Estructuralismo, Semiótica, Narratología, Psicoanálisis, Intertextualidad*. Barcelona, Paidós. 1999.
- BURCH, Noël. *Praxis del Cine*. Madrid. Fundamentos, 1985.
- BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito*. Madrid. Cátedra, 1987.
- DERRIDA, Jacques. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos. 1972.
- ECO, Umberto. *Sobre literatura*. Barcelona, R que R, 2002.
- GARCÍA BERRIO, A. *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1994.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
- Gómez Tarín, Francisco Javier. *Edgar Neville: Sainete, intertextualidad y anclaje temporal*. apolo.uji.es/fjgt/Neville
- IAMPOLSKI, Mijail. *La teoría de la intertextualidad y el cine*. Valencia, Episteme, 1997.
- KRISTEVA, Julia. *Semiótica 1 y 2*. Madrid, Fundamentos. 1978.
- LOTMAN, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.1996.
- PAVLICIC, Pavao. «La intertextualidad moderna y posmoderna» *Críterios*. 30/ 07/ 91: 65-87.
- SÁNCHEZ - BIOSCA, Vicente. «Intertextualidad y cultura de masas: entre la parodia y el pastiche», *Discurso 2*, págs.49-66. 1988.
- TALENS, Jenaro. *El ojo tachado*. Madrid. Cátedra. 1986.
- ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid. Cátedra, 1995.

Notas

- ¹ <http://www.pagina12web.com.ar/suplementos/radar>
- ² Palao, J.A. «La relación trama y argumento». *Curso Perspectivas y aplicaciones del microanálisis fílmico*, UJI, 2005. Sobre este aspecto también puede considerarse que las nuevas ediciones de las películas en DVD que incluyen extras: el making off, el montaje del director, los otros finales, etc., o «Follow the white rabbit» en el caso de *Matrix*, son atendiendo a esta configuración ya no lineal, y elegible, hipertextos.
- ³ En el libro de Palao, J.A y Crespo, R. *Matrix*. Nau llibres. Octaedro. Barcelona, 2005. En el apartado «El ensamblaje textual: intertextualidad y pastiche», se analiza la inserción de referentes cinematográficos, el cómic, la religión, la filosofía de occidente y oriente, mientras que este análisis se centrará en los textos literarios, principalmente en el cuento de Lewis Carroll, *Alicia en el País de las Maravillas*, que aparece referido tanto implícita como explícitamente. En un intento de continuar el estudio anterior.
- ⁴ Vid. Marchese, A. y Forradellas, J. en *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria*. Ariel, Bar-

celona, 1986.

- ⁵ Puga, Patricio. En www.onoff.cl/puga_05.htm
- ⁶ Gómez Tarín, F. J. "El análisis del texto fílmico" (p. 15) Materiales docentes Doctorado de Comunicación, UJI 2004-2005. <http://www.doctorcom.uji.es/ficheros/Doctoanalisis>. También en Metz (1972).
- ⁷ Se utiliza aquí este término en el sentido de que *Matrix* como texto fílmico instaura una jerarquía bajo la que aparecen agrupados –interconectados– otros textos a los que remite que serían sus intertextos.
- ⁸ Company, J.M. "La enunciación fílmica". *Curso Perspectivas y aplicaciones del microanálisis fílmico*, UJI, 2005. El autor lee *Érase una vez en América* (Sergio Leone, 1984) a través de la literatura de Proust.
- ⁹ Las obras de estos autores que hacen referencia a la teoría sobre la intertextualidad aparecen citadas en la bibliografía y ampliadas en el apartado titulado *Marco teórico*. (pp. 17-19 de este estudio).
- ¹⁰ Barthes, R. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 1986. Cit. por Gómez Tarín, F. J. "El análisis del texto fílmico" (p. 15) Materiales docentes Doctorado de Comunicación, UJI 2004-2005. <http://www.doctorcom.uji.es/ficheros/Doctoanalisis>
- ¹¹ Vid. nota 6. En cuanto a los textos pre-existentes de los que se nutre *Matrix*, se considera como su principal fuente el cómic *Los invisibles*, serie de la que es autor Grant Morrison (Glasgow, Escocia, 1960) "considerado uno de los guionistas de cómics más originales y de más inventiva que ha dado el mundo del cómic desde finales de los 80". Aunque los hermanos Wachowski dibujaron a su vez un cómic que pasearon por todas las productoras de Hollywood, hasta que llegaron a la Warner y sedujeron con la historia a Joel Silver, productor de *House on the haunted hill* (1999) y después de *Gothika* (2003) y *Matrix Revolutions*, del mismo año.
- ¹² Marchese, A. y Forradellas, J. en *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria*. Ariel, Barcelona, 1986.
- ¹³ Aspecto que no se desarrollará en el presente análisis porque aparece perfectamente comentado en el libro de Palao, J.A y Crespo, R. *Matrix*. Nau llibres. Octaedro. Barcelona, 2005. En el apartado "El ensamblaje textual: intertextualidad y pastiche". Los materiales recogidos sobre estos aspectos se incluyen en el Anexo III.
- ¹⁴ Datos tomados del Documental *La evolución de la ciencia ficción*. Canal de Historia. Estas películas se citan porque en origen fueron textos literarios que se adaptaron, adoptaron o recrearon en el cine.
- ¹⁵ Sinopsis: Siglo XXIII. Una expedición espacial liderada por el comandante John J. Adams (Leslie Nielsen) se dirige al planeta Altair-4 con la misión de intentar averiguar el destino de los miembros de una colonia de la que no se tienen noticias recientes. Cuando llegan a Altair-4 , descubren que solamente vive uno de ellos, el filólogo Edward Morbius (Walter Pidgeon), quien habita con su hija Altaira (Anne Francis). www.alohacriticon.com/elcriticon/article1014.html. En la obra de Shakespeare, la tempestad desencadenada por las artes de Próspero, Duque legítimo de Milán, al cual su hermano le usurpó el poder y lo expulsó del ducado a bordo de una nave que naufragó en una isla desierta, en la cual, y con la única compañía de su hija Miranda y sus libros con los que se aplica al estudio y conocimiento de la Cosmogonía. Llegado el momento oportuno, se decide a restituir el Orden que su hermano rompió. <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/shaksotras.htm>
- ¹⁶ Sinopsis: La Ciudad de las Cúpulas es el único lugar del planeta donde viven humanos, las máquinas hacen el trabajo, lo que reporta una enorme felicidad a sus habitantes, con la única limitación de que éstos no pueden pasar de los treinta años, edad a la que deben inmolarse en la ceremonia del Carrusel. Cuando Logan se enamora de Jessica, una rebelde que ayuda a los condenados a huir de la ciudad, descubre que fuera hay un lugar mitológico y paradisíaco donde puede vivirse hasta la vejez llamado Santuario. Decide huir con ella hacia esa tierra prometida. protagonista, libre eso sí, reconociendo que los valores tradicionales de familia, hogar e hijos y bandera de barras y estrellas son lo más en este

mundo.

- ¹⁷ Fragmento del cuento de W. Gibson, *El continuo de Gernsack* de *Quemando Cromo*, Minotauro, Barcelona, 1994: Hacía ruidos electrónicos. Eso es auténtico, amigo, un material que llega directamente del inconsciente colectivo; (...) No tiene sitio en esta sociedad. Habría visto al diablo si no hubiese crecido con *El hombre biónico* y todas esas reposiciones de *Star Trek*. Está conectada a la vena principal. Y sabe que eso le sucedió. Me fui diez minutos antes de que apareciesen los fanáticos de los ovnis con el polígrafo.
- ¹⁸ También recuerda a *Congreso de Futurología* de Stanislaw Lem.
- ¹⁹ Nota 26.
- ²⁰ *Mitología griega y romana*. Diccionarios Rioduero. Ediciones Rioduero. Madrid, 1984. Versión y adaptación de la edición alemana de José Luis Albizu.
- ²¹ Nota 31. En la tercera entrega de la saga también aparecen otros nombres como Persephone, la diosa mitológica griega de los infiernos, quien solicitó a su marido que la dejara vivir una parte del año en un mundo superior como diosa de la vegetación.
- ²² Nota 24.
- ²³ Sin olvidar que en latín cortex además de corteza significa también corcho.
- ²⁴ Carroll, L. *Alicia en el País de las Maravillas. A través del espejo*. Edición de Manuel Garrido. Cátedra. Letras Universales. Madrid, 1992. Se cita 1897 como año de publicación entre paréntesis porque es el que corresponde a la edición del último texto revisado y fijado por el autor.
- ²⁵ Algunas webs interesantes:
<http://www.lewiscarroll.org/carroll.html>
<http://www.lewiscarroll.com/>
<http://landow.stg.brown.edu/victorian/carroll/carrollv.html>
<http://www.expreso.co.cr/alicia/index2.htm>
- ²⁶ Lo mismo ocurre en *Memento* (Christopher Nolan, 2000). El protagonista, Lenny, lo escribe todo sobre su piel que junto con las fotografías y las notas componen a su vez otro hipertexto.
- ²⁷ Nota 36. (p. 113 y 114)
- ²⁸ Un ejemplo entre muchísimos sería la película de Gonzalo Suárez, *La reina anónima*. 1992. Donde en una nueva espiral intertextual la alucinada puesta en escena y los excéntricos personajes remiten directamente a *Alicia*.
- ²⁹ Gardner, M, ed. *Alicia Anotada*, traducción de Francisco Torres Oliver. Madrid, Akal, 1984.
- ³⁰ Nota 36. (p. 141).
- ³¹ Nota 36. (p. 119).
- ³² (p. 140).
- ³³ Julio Verne. *Viajes extraordinarios: Cinco semanas en globo, Viaje al centro de la Tierra, Alrededor de la Luna*. Madrid, Espasa, 2005.
- ³⁴ p. 115. Nota anterior.
- ³⁵ p. 115. Nota 33, nota 4 del editor.
- ³⁶ www.elaleph.com (p. 330 y siguientes del documento pdf).
- ³⁷ En la página 184 del mismo documento de la nota anterior.
- ³⁸ Escandón. M.A. *Santitos*. Círculo de Lectores, Barcelona, 1999. (p. 13)

-
- ³⁹ En la misma obra de la nota anterior, página 117.
- ⁴⁰ En la segunda parte de la película el personaje del Cerrajero, les dice a Neo y a Morfeo: "Tú, Morfeo, sabes cuál es tu puerta para volver a casa y tu Neo, ya sabes cuál es la tuya".
- ⁴¹ Como muestra el relato de F. Kafka titulado *La colonia penitenciaria*, evidencia la profusión en las referencias a este elemento: "duerme frente a su puerta, (...) tiene la obligación de levantarse al sonar cada hora, y hacer la venia ante la puerta del capitán. (...) Abrió la puerta exactamente a las dos, www.ciudad-seva.com/bibcuent.htm
- ⁴² Todos estos textos de Kafka han sido consultados en www.librodot.com
- ⁴³ La descripción de Bentham es la siguiente: "Una casa de penitenciaría...debería ser un edificio circular, o por mejor decir, dos edificios encajados uno en otro. (...)Una torre ocupa el centro, y esta es la habitación de los inspectores...la torre de inspección está también rodeada de una galería cubierta con una celosía transparente que permite al inspector registrar todas las celdillas sin que le vean, de manera que con una mirada ve la tercera parte de sus presos...pero aunque esté ausente, la opinión de su presencia es tan eficaz como su presencia misma" <http://www.monografias.com/trabajos11/jerem/jerem.shtml>
- ⁴⁴ Otros cuentos.1857. *La Bella durmiente*, el relato de los hermanos Grimm apareció publicado en *Cuentos Infantiles y del Hogar* junto con otros 238. En *Matrix*, Neo es despertado de la muerte por el beso de Trinity –de nuevo la sustitución o proximidad de hipnos y tanatos–, el protagonista es devuelto a la vida en una subversión en el sentido de que los papeles están en este caso intercambiados. Es una versión más del beso como filtro en el sentido medieval a través del cual se modifica una situación anterior. Otras referencias remiten a *El mago de Oz* publicado en 1900 por Lyman Frank Baum (1856-1919). Reproduce la estructura clásica del relato fijada por los formalistas rusos: la Malvada Bruja del Este ha raptado a Dorita y a su perro Totó: el Hombre de Hojalata, el León Cobarde y el Espantapájaros son los personajes ayudantes. La búsqueda de Dorothy como motor pero además de otros elementos simbólicos como un corazón para el Espantapájaros, valor para el León Cobarde y un cerebro para el Hombre de Hojalata. En *Matrix*, en el momento en el que Neo va a ser sacado de Matrix, Cifra le dice que va a entrar en el mundo de Oz. O con "significa que te abroches el cinturón Dorothy, porque Kansas va a desaparecer".

Atisbos de otra realidad: la exploración del tercer sentido

Fernando Redondo Neira
Universidad de Santiago de Compostela

A

través de la indagación a que sometemos el texto fílmico mediante las diversas metodologías de análisis buscamos, en último término, abrir una vía hacia el conocimiento que el mencionado texto nos ofrece sobre la realidad allí representada. El acceso al conocimiento como objetivo último de toda indagación realizada sobre la trama de significados vehiculados alcanza, si cabe, una especial relevancia en el caso de aquellos productos audiovisuales incluidos en el territorio de la no ficción. La pregunta básica que en este caso se hace todo destinatario, ¿qué realidad se nos muestra?, y, sobre todo, ¿a qué conocimiento de dicha realidad nos es dado acceder a través de una particular representación fílmica? Las reflexiones de Roland Barthes en torno a los márgenes de la significación, lo que dio en llamar *tercer sentido*, demuestran una alta rentabilidad en los términos descritos. Aquello que las imágenes denuncian, aquello que delatan por sí mismas o que se escapa de toda intencionalidad o codificación previa: aquí disponemos de una puerta de entrada de privilegio para un más afinado conocimiento de lo que el discurso fílmico pretende comunicar. Se trata de silencios elocuentes, propuestas de significado tanto más escondidas cuanto más a la vista se nos presentan.

Desde las formas más elaboradas del documental canónico hasta la mayor espontaneidad atribuida a la película doméstica, el amplio y diverso territorio de la no ficción constituye un ámbito privilegiado para descubrir los espacios librados a sus capacidades propias de producción significativa. El vínculo que podemos establecer entre la no ficción y un menor grado de intervención, que en ningún caso nos llevaría a la plena no intervención, contribuye a reforzar la hipótesis de que, efectivamente, lo real emerge sin filtros, sin control.¹ Como es sabido, el también llamado cine factual fue, desde siempre, empujado hacia los márgenes de la vía principal por la

que discurrió la institución cinematográfica. Quizá no sea muy arriesgado afirmar que su condición de marginalidad ha favorecido la conservación de ese halo de pureza que le permite el registro de una realidad no contaminada. Es en este preciso punto donde obtenemos ese conocimiento añadido sobre la realidad reflejada, allí donde se produce el encuentro directo con lo real y que procede, en el fondo, de la fascinación por la cotidianeidad en movimiento recogida en el cine de los orígenes. Bien lo sabía José Luis Guerín al proponernos ese juego con el tiempo llamado *Tren de sombras*, que abordaremos también aquí.

¿Es posible considerar la falta de control en los productos de la no ficción? Difícilmente si partimos de la idea de discurso como construcción necesariamente subjetiva, como escritura en cuanto que actividad textual y práctica significativa. Y sin embargo Barthes otorgó carta de naturaleza a un llamado sentido obtuso, o tercer sentido, situando además aquí la tan buscada especificidad de lo fílmico, lo que no puede estar en otro lado más que en los filmes (Roland Barthes, 2002: 14-18.). Para ello, y desde la disciplina estructural a la que se acoge, partió de la consideración de la imagen fotográfica como constituida por tres mensajes: uno lingüístico, uno icónico codificado y, un tercero, icónico no codificado. Su análisis se inicia en el estudio de la paradoja del mensaje fotográfico, en la afirmación de que la imagen no es lo real, pero sí el *analogon* perfecto de la realidad. En la fotografía coexisten dos mensajes: uno sin código, que sería el propio *analogon* fotográfico y que podemos identificar como mensaje denotado; y otro que sería el mensaje con código, mensaje connotado, que se corresponde con el tratamiento artístico, la escritura, el procedimiento retórico y, en definitiva, la imposición de un segundo sentido al mensaje fotográfico propiamente dicho, es decir, la codificación del *analogon* fotográfico.

El conocimiento de la particular naturaleza del mensaje fotográfico, tal como ha quedado expuesto, resulta por tanto de gran utilidad para indagar en la constitución de ese tercer sentido barthesiano. Porque si hay algo que ayude a comprender dicha naturaleza es la evidencia de que la fotografía se nos presenta de manera que «la naturaleza parece haber producido de forma espontánea la escena representada» (Barthes, 2002: 41). La imagen fotográfica, añade el pensador francés, evoca un «haber estado allí» que la aproxima a una conciencia puramente espectadora más que a una conciencia creadora de ficciones, más proyectiva o mágica. Desarrollará además estas ideas en *La cámara lúcida*, donde afirma que aquel «haber estado allí» constituye la esencia misma de la fotografía, afirmando que la foto es literalmente una emanación del referente: «Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada» (Roland Barthes, 1982: 143). De ello se deduce la incapacidad de cualquier foto para mentir, pues nunca será posible negar que la cosa fotografiada ha estado allí. Por otro lado, también Barthes asegura que el fotógrafo aficionado, a quien se le supone una menor intervención sobre el referente, se sitúa más cerca de la citada esencia de la fotografía, lo cual nos interesará tener presente cuando abordemos el análisis de ciertas imágenes de *género familiar*.

Invocar aquí la no intervención nos conduce a un nuevo concepto que contribuye a comprender mejor el funcionamiento significativo de las imágenes. Se ha denominado «radical fotográfico» a aquella manifestación más rotunda de lo fotográfico, independiente de todos los procedimientos retóricos o estilísticos que intenten someter la fotografía al orden del signo (González Requena, 1989: 56). Sería, en definitiva, «lo que en la fotografía hay de huella especular de lo real, de singularidad extrema y azarosa, opaca y refractaria a todo significado». Este autor no comparte, sin embargo, la idea adelantada por Barthes de que pueda pensarse la fotografía en términos de mensaje sin código por la simple razón de que sin código no hay mensaje. Niega, asimismo, la

presencia de signos situados en un nivel denotativo, ya que ello presupondría un significado genérico, que nunca podremos encontrar en la fotografía, donde «todo se hace visible en su más rabiosa singularidad» (González Requena, 1989: 58). Añade que, en todo caso, el signo y el código están en el sujeto que percibe, en el procesamiento de la imagen que somete las formas singulares a perceptos.

Lo que nos interesa de todo esto es revisar el recorrido teórico que soporta aquellos discursos fílmicos en los que ciertos segmentos simulan presentar (o no) un menor grado de intervención, que parecen escapar de un control manifiesto, que se alejan de toda elaboración retórica; para buscar, en el fondo, de qué manera podemos identificar esa presencia huidiza del tercer sentido en determinados textos fílmicos adscritos a la no ficción. Retomando la propuesta metodológica indicada al principio se trataría de averiguar, mediante el análisis sucinto de una pequeña muestra de casos, si éste es o no el hábitat natural donde se esconde lo que de huido tiene el sentido obtuso que, en palabras de Barthes, puede considerarse «la forma de una emergencia, de un pliegue (de una arruga) que ha quedado marcado en el pesado tapete de las informaciones y las significaciones» (Roland Barthes, 2002: 62).

La dificultad de la empresa ya fue puesta de manifiesto, como hemos visto, por González Requena. Se trataría, en última instancia, de descubrir territorios no transitados por un sujeto de la enunciación, bien por la simulación de su ausencia o por la ausencia misma; entendiendo este sujeto como productor y producto del texto en cuyo cuerpo dejara la huella de su paso ordenador, como bien explicó Gianfranco Bettetini en *Conversación audiovisual*. Merece la pena comprobar la rentabilidad metodológica de todo lo expuesto en tres casos tomados de la no ficción.

Un instante en la vida ajena (2003), de José Luis López Linares, llama la atención, antes que nada, sobre la materia prima con la que se construye el filme: las películas domésticas a cargo de una cineasta *amateur*, terreno abonado para la irrupción del tercer sentido. Película de montaje que va hilvanando la historia de una familia de la alta burguesía catalana, pero una historia construida con los materiales procedentes del lado feliz de la vida, como de hecho se acostumbra a componer todo álbum familiar. No en vano Barthes articulará sus reflexiones de *La cámara lúcida* a partir de estas imágenes familiares. La voz *over* posee aquí una más que evidente intención orientadora, como elemento clave de elaboración discursiva que nos sitúa ante un documental biográfico en toda regla. Las filmaciones domésticas transmiten la voluntad férrea de un observador que se empeña en contemplar, y recoger, únicamente un mundo de felicidad y sueños realizados, sin tensiones ni conflictos, un mundo de una belleza inmaculada. Y sin embargo, existen fisuras por las que asoman elementos de esa realidad obstinada que las imágenes, en determinados momentos y ante espectadores vigilantes, nunca podrán dejar de mostrarnos, más allá de toda intervención o control. Muy a su pesar, también Madronita Andreu recoge con su cámara algunos de estos momentos. El primero de los espectadores de este filme llamado *Un instante en la vida ajena*, es decir, esa voz *over* que se constituye en verdadero sujeto de la enunciación, pues reescribe y comenta el trabajo de un sujeto anterior, nos pone sobre aviso respecto de esta irrupción de lo inesperado. El comentario hace explícita esta aparición de la tristeza en medio de tanta felicidad. Se trata del segmento dedicado a una de las hijas de Madronita, cuyo semblante de triste melancolía, en el barco que la traslada a Estados Unidos, viene a decirnos que toda la belleza y diversión mostradas no parecen suficientes.

Las críticas de prensa han destacado con acierto que este filme podría considerarse «un contracampo de tantas filmaciones que hemos visto sobre la turbulenta historia de España en el siglo

XX». ² Esto nos muestra el camino para ir al encuentro de uno de esos contracampos. Si existe un corpus fílmico que pueda servir de referencia audiovisual a esa historia turbulenta ese es NO-DO. El estudio que sobre el noticiario realizaron Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez Biosca inci- de sobre esa capacidad de la imagen filmada para escaparse de un control absoluto que ate en corto una determinada intención significativa. En efecto, un análisis mínimamente atento de estos materiales fílmicos nos descubrirán una riqueza tal de referencias históricas, de la historia pró- xima y cotidiana, que desborda ampliamente las intenciones iniciales

[...] además de esa información de corte propagandístico, institucional, encontramos atisbos de otra realidad: rostros asustados que disimulan gratitud al paso de las autoridades, paisajes desolados por la Victoria, niños que saludan brazo en alto [...] Son esas imágenes en las que aflora el testimonio de lo cotidiano, lo singular, el tono más insignificante de la Historia, pero el lugar más fértil para recupe- rar nuestra memoria colectiva. ³ (Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez Biosca, 2001: 19)

Se menciona concretamente una pieza del noticiario que informa de la visita de Franco a las obras del Valle de los Caídos. Allí la siempre positiva voz del comentario resulta negada por la evidencia de unas imágenes nada complacientes de los obreros que reciben el saludo del jefe del Estado. De nuevo, la realidad es más fuerte que el artificio, como bien señala Sánchez Biosca, para quien los creadores de NO-DO se esforzaron siempre en borrar los referentes reales, volviéndolos mudos e insulsos (Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez Biosca, 2001: 503).

La presencia de un posible tercer sentido, tal como Barthes nos lo enseñó a ver, puede también llegar a simularse. Los expertos han hablado de documentales de creación o de ensayo para referirse a filmes como *Tren de sombras* (1997), de José Luis Guerín, que ofrece, ciertamente, una indagación en imágenes en torno a la eterna cuestión del paso del tiempo; pero que tiene también el valor de proponerse como reflexión metacinematográfica. La teoría clásica del cine, y tal vez la más citada, nos conduce a André Bazin, quien en su célebre artículo «Ontología de la imagen fotográfica» se refiere a la fotografía como medio de fijar artificialmente las apariencias de los seres para sacarlos de la corriente del tiempo y arrimarlos a la orilla de la vida. Nada muy diferente de la famosa evocación de Barthes, contemplando la foto de su madre en el invernadero. Una imagen doméstica, de álbum familiar, que le llevará a la afirmación incontrovertible de que «la fotografía hace al pasado tan seguro como el presente» (Roland Barthes, 1982: 152). Gracias a este juego reflexivo sobre un elemento nuclear de la creación fílmica (la consciencia de que el *tiempo* es el alma verdadera de las imágenes filmadas, la materia que les da forma) podemos afirmar que se procede aquí a una simulación de aquel tercer sentido, que, por otra parte, recordemos que también para Barthes radica aquí la especificidad de lo fílmico. En verdad, todo es simulación en este filme que reconstruye unas supuestas filmaciones domésticas del primer tercio del siglo XX. Y puesto que todo es simulación, echando abajo, de paso, la arti- ficiosa frontera que separa la ficción del documental, también se simula esa capacidad de las imágenes de la que venimos hablando de escaparse a la voluntad de control de un observador- creador. Por eso sólo el espectador de *Tren de sombras* llega al conocimiento de ciertas realida- des ignoradas por los propios protagonistas de la película doméstica. Sólo él conocerá el roman- ce entre dos de los personajes del filme familiar la cámara, en su inocencia, revela y otro medio técnico, la moviola, reafirma con el transcurso del tiempo. Este hecho ilustra la certeza de que un cineasta, de los de la estirpe de Guerín, no busca, sino que encuentra. Así lo expresa José Luis Fecé, quien recurre a lo teoría poética expuesta por Julio Cortázar para explicarlo:

Tren de sombras nos remite a una época en que el cineasta [...]no está interesado, como el científico o el periodista, en incrementar su conocimiento, podríamos decir que asume lo que encuentra y lo celebra en la medida en que ese conocimiento lo enriquece ontológicamente (José Luis Fecé, 2001: 307).

En definitiva, este último filme comentado, como los anteriores a su modo, son ejemplo del grado de conocimiento de la realidad que aportan aquellas imágenes liberadas a su propia capacidad de sugerir significados, o dicho con un mayor rigor, de revelar, de mostrar en su evidencia aspectos de lo real no sometidos a codificación. Y en su desnudez, dichos aspectos ofrecen una mayor riqueza en tanto que fuentes para el acceso al conocimiento, sea éste histórico, sociológico o de lo cotidiano, como demuestra un visionado atento de los noticiarios cinematográficos. También, desde siempre, el álbum familiar, si bien se dedica casi en exclusiva a los momentos felices, no será difícil encontrar rendijas a través de las cuales sea posible conocer hechos, circunstancias, caracteres personales de muy distinta naturaleza. Barthes llamó tercer sentido a esta propiedad de la imagen. La certeza de que nos movemos en torno al núcleo de la naturaleza de la imagen fílmica nos remite a su vez a la pulsión inicial del cine, al gesto fundador, a ese temor de los primeros espectadores enfrentados al misterio de un mundo en movimiento paralelo al mundo mismo. Un mundo ciertamente construido, intervenido, controlado, pero no totalmente. Para terminar, es difícil expresarlo mejor que Jean-Louis Comolli:

El dispositivo de puesta en escena –y en última instancia la máquina– fabrican siempre otra cosa que lo deseado por los sujetos que se sirven de ellas [...]Esta parte maldita de la cinematografía es lo que nadie quiso excepto la máquina –la que a su vez no posee un ‘querer’ propio–. (Jean-Louis Comolli, 2002: 51).

Bibliografía

- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1982.
- BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 2002 (edición original)
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin, *El arte cinematográfico. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 1995
- COMOLLI, Jean-Louis, «Cómo sacárselo de encima», en *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*, Buenos Aires, Ediciones Simurg / Cátedra La Ferla (UBA), 2002, P. 51. Publicado inicialmente en *Trafic*, Nº 10, Primavera 1994.
- FECÉ, José Luis, «El tiempo reencontrado. *Tren de sombras*», en Josep María Catalá, Josexo Cerdán, Casimiro Torreiro (coordinadores), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Málaga, Festival de Cine Español de Málaga / Ocho y Medio, 2001, P. 307.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *El espectáculo informativo*, Madrid, Akal Comunicación, 1989
- PAZ, María Antonia y SÁNCHEZ, Inmaculada, «La historia filmada: los noticiarios cinematográficos como fuente histórica. Una propuesta metodológica», en *Film Historia*, Volumen IX, 1999.
- POZUELO YVANCOS, José María, «Roland Barthes y el cine», en José Luis Castro de Paz, Pilar Couto Cantero y José María Paz Gago (eds.), *Cien años de cine. Historia, Teoría y Análisis del texto fílmico*, Madrid, Visor / Universidade da Coruña, 1999.

Notas

-
- ¹ El término control es utilizado por Bordwell y Thompson para dibujar una primera y apresurada frontera entre ficción y documental: «A menudo diferenciamos *película documental* de una de *ficción* según el grado de control que se ha ejercido durante la producción. Normalmente, el director de documentales controla sólo ciertas variables de la preparación, el rodaje y el montaje; algunas variables (por ejemplo el guión y la investigación) se pueden omitir, mientras que otras (decorados, iluminación, comportamiento de los "personajes") están presentes, pero a menudo sin ningún control», en David Bordwell y Kristim Thompson, *El arte cinematográfico. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 1995, P. 29
 - ² Así lo expresó Mirito Torreiro en «Vidas pocas corrientes», en *El País*, 6 de febrero de 2004.
 - ³ Para un mejor conocimiento del alcance de los noticiarios en tanto que fuente histórica o como documento útil para el estudio sociológico merece la pena consultar: María Antonia Paz e Inmaculada Sánchez, «La historia filmada: los noticiarios cinematográficos como fuente histórica. Una propuesta metodológica», en *Film Historia*, Volumen IX, 1999.

La combinación canónica de planos. Análisis de una escena de *Habitación para tres*

Alfred Remolar Franch

"Toda película es política, está determinada por la ideología de quien la hace (o del contexto en el que se hace)"

J. Narboni-J. Comolli,
Cahiers du Cinéma, n. 216 (Oct 1969)

Normalmente suele decirse que saber de alguna cosa, demostrar conocimientos en alguna materia, no es hacer aquello más difícil y complejo sino hacer fácil aquello que *a priori* parece difícil y complejo. Eso mismo se puede extrapolar al mundo del cine, en el sentido de que un buen director no demuestra sus conocimientos y técnica haciendo complicados movimientos y enrevesadas estructuras narrativas sino simplificando y haciendo sencillo algo tan arduo y trabajoso como es sin ningún tipo de duda llevar a cabo la realización de un rodaje cinematográfico.

En las páginas que siguen a continuación, nos proponemos analizar de forma básica y eminentemente descriptiva una de las escenas principales de la película *Habitación para tres* de Antonio Lara, realizada el año 1951¹, que puede ejemplificar a la perfección la idea acabada de apuntar, donde se ponen en funcionamiento de la forma más sencilla posible —con algunos inocentes errores incluidos— y en poco más de dos minutos, algunos de los conceptos, técnicas y elementos expresivos básicos y esenciales del mundo del cine: tipología de planos, *raccord*, transiciones, encuadres, iluminación...

Y si decimos que es una de las escenas principales, lo decimos por motivos referentes a nivel simbólico, semántico, de planificación... Es en esta escena, en definitiva, que se sintetizan los elementos que caracterizan esta producción. Una producción de la que se puede extraer un claro elemento de crítica hacia la sociedad establecida y que, por lo tanto, la aleja de la comunión de ideas que mayoritariamente seguían las películas de aquella difícil época.

CONTEXTUALIZACIÓN SOCIAL E HISTÓRICA

En el año 1951 nos encontramos en plena dictadura franquista donde la represión y la censura de todos los productos culturales y artísticos, entre los que, evidentemente, situamos la producción cinematográfica, está a la orden del día. Sin embargo, es mismamente en este año cuando un pequeño cambio comienza a notarse en las entrañas del régimen, cambio que puede explicarse por diferentes motivos. Por una lado, la retirada de las resoluciones contrarias de la ONU contra España junto con el contexto de la Guerra Fría hace que se inicie un acercamiento hacia los EEUU, que producirá consecuencias y resultados en diferentes campos, entre los cuales cabe destacar el de las ayudas económicas. Quizá por ello, o a pesar de ello, es en este mismo año que se activa la primera escalada de la contestación obrera contra el franquismo, de igual forma que también es el año que significará el punto de partida de la disidencia cinematográfica. Es seguramente dentro de este contexto y de ésta corriente que podemos insertar *Habitación para tres*, según se desprenderá de algunos elementos que acto seguido se analizan.

Efectivamente, esta disidencia cinematográfica será uno de los frentes a través de los cuales una pequeña rendija abierta el año 51 comenzará a resquebrajar los fundamentos y cimientos de la dictadura del general Franco. Aún así, se hace necesario esconder y disimular los elementos que la realizan y, en el caso que nos ocupa, se consigue mediante el uso del enormemente cultivado en aquellas décadas género de la comedia, seguramente “fruto de la necesidad escapista” (VV.AA., 1995).

El primero de los motivos que nos permite encasillar este film dentro del género cómico es el semántico. Así, si tomamos su definición –comedia: *obra dramática en cuya acción predominan los aspectos placenteros, festivos o humorísticos y cuyo desenlace suele determinarse por algunos de estos*²– es evidente que la obra en cuestión encaja perfectamente por la cantidad de situaciones humorísticas que se dan, por el absurdo de sus diálogos, etc. Un absurdo, por otra parte, que no es nuevo, sino que provenía del teatro del período de entreguerras y que entonces se da también, salvando las distancias, en Europa, con Becket e Ionesco como exponentes más fehacientes.

Estas referencias teatrales se maximizan aún más si tenemos en cuenta que la película es una adaptación de la obra de teatro *Guillermo Hotel*, también de Tono, y seguramente eso explica que encontremos a lo largo de los 75 minutos de duración gran cantidad de elementos y aspectos que nos remiten directamente al género teatral, sobre todo en lo concerniente a la puesta en escena y a la constante entrada y salida de los personajes, como si estuvieran sobre un escenario³.

EL OBJETO DE ANÁLISIS: CONTEXTUALIZACIÓN Y SITUACIÓN DENTRO DEL FILM

El fragmento objeto de estudio está formado por un largo monólogo distribuido en 12 planos y con una duración de 2 minutos y 23 segundos. Situado en la parte final de la obra, representa el juicio que se lleva a cabo contra una persona acusada de asesinato. Pero el elemento más importante y al mismo tiempo curioso se encuentra en el hecho de que el abogado defensor es Enriqueta, un ladrón que por sustituir a Carlos, el abogado real, que ha estado encarcelado por error, se ha tenido que poner la toga aprovechando sus conocimientos jurídicos emanados de la gran cantidad de veces que ha estado entre rejas.

En las escenas previas a la que tenemos entre manos, Enriqueta ya había demostrado estos conocimientos legales, que incluso eran más notables que los del propio abogado, cosa que había reducido su estatus social al más bajo nivel. Ahora, sin embargo, es cuando los pone en práctica definitivamente y de forma más exitosa, ya que acabará ganando el caso, a pesar de que todo el mundo sabe que su “cliente” es culpable de asesinato, según se desprende de uno de sus comentarios: “*Cierto que mi patrocinado ha cometido un delito feo asesinando a sus ancianos abuelitos...*”

El conjunto de estos planos y comentarios se configurarán, con todo, como el punto culminante de la crítica social que Tono lleva a cabo en su obra, al mismo tiempo que será también el punto de inflexión que determinará a Enriqueta a ponerse a trabajar por primera vez en su vida, aunque lo haga en un “negocio” no demasiado canónico ni legal.

SINTAXIS CINEMATOGRAFICA: ANÁLISIS DE LA ESCENA

Como hemos dicho, nuestra escena está formada por 12 planos con una estructura formal muy bien definida y cerrada: definida porque podemos dividir fácilmente las partes que la componen y cerrada porque comienza y se acaba de la misma forma, de manera que incluso el espectador poco educado, cinematográficamente hablando, se puede percatar de que se trata de una unidad de sentido aislable e identificable y que tiene lugar en un mismo escenario.

La unidad se introduce mediante un encadenado con el último plano de la escena anterior, con su doble función canónica: por una parte, nos sitúa en un espacio diferente al que teníamos en plano anterior –el hotel, donde se desarrollan prácticamente todas las acciones– y, por la otra, establece una marca temporal que permite deducir al espectador que entre uno y otro plano ha habido una elipsis de tiempo⁴.

Este encadenado da paso a un Plano Medio (figura 1 y 12) que, con un *travelling*, nos permite ver los tres jueces del caso, totalmente boquiabiertos con la exposición oral que está llevando a cabo Enriqueta. Este *travelling* es seguido por una panorámica hacia la izquierda que acaba mostrando con una angulación ligeramente en contrapicado y en primer término al protagonista del monólogo de pie, con su toga y con la mirada dirigida al fuera de campo, hacia los jueces (figura 12). Este sencillo y largo plano –el más largo de toda la serie– adentra insoslayablemente al espectador al interior del juicio, al mismo tiempo que le muestra la parte principal del escenario e identifica a los protagonistas principales: los jueces y el abogado defensor. Además, sirve no sólo para que Enriqueta “comience” su argumentación, sino también para iniciar la crítica social revestida con el componente humorístico que se aprecia: “*Abandonado por sus padres en la noche de un frío invierno, amamantado por una caritativa cabra... Víctima de la sociedad!*”

A continuación, y por corte –como se encadenarán el resto de los planos– nos introduce Alicia (figura 2), que en esta escena no desarrollará un papel significativo, aún siendo la protagonista del film⁵. Aparece junto a un hombre con bigote a la izquierda del encuadre y también en un Plano Medio pero picado, a diferencia del anterior. Se acaba de establecer, por lo tanto, una simbología significativa con irreversibles consecuencias semánticas: Enriqueta aparecerá en todo momento con un ligero contrapicado, referente inequívoco del poder y autoridad que le concede la toga que viste y, en última instancia, de la seguridad con la que se mueve en este territorio, producto de sus conocimientos jurídicos; Alicia, en cambio, y como el resto del públi-

co que asiste al juicio, aparecerán mediante picados, indicio, por una parte, de que en esta escena tienen un papel secundario y, por la otra, de que están bajo el dominio simbólico y psicológico del abogado⁶.

En tercer lugar encontramos a Enriqueta en un Plano General, nuevamente en contrapicado (figura 3) y siguiendo con su monólogo. Es en este momento cuando nosotros, los espectadores, comenzamos a introducirnos en la sala “físicamente”, comenzamos a formar parte del público, con todo lo que eso comporta a nivel semántico. Este Plano General lo vemos desde el punto de vista del público, desde su situación espacial, mientras Enriqueta continúa dirigiéndose a los jueces, aún en fuera de campo.

Hay que destacar, sin embargo, que esta direccionalidad hacia ellos no mantiene el *raccord* de miradas ya que, mientras que en el primer plano la mirada se dirigía hacia la derecha –físicamente, los jueces están a la izquierda de Enriqueta– ahora lo hace hacia la parte frontal –seguramente impuesta por la composición del plano– de forma que, sin ser demasiado rebuscado, puede afirmarse que su vista no apunta a los jueces, de modo que no estaría mirándolos⁷. Paralelamente, hay que prestar atención a la extraña composición de este encuadre, con la aparición en primer término, aunque desenfocada, de parte de la barrera que separa el público del acusado, posiblemente con una función, aparte de “la estética”, de especificarnos la situación espacial⁸.

Enlazamos ahora con un breve –solo dura 4 segundos– pero importantísimo y significativo Plano Medio natural del acusado (fig. 4), Inocencio Bello⁹, con el que acaban de ponerse todas las cartas sobre la mesa, como dice Santos Zunzunegui a propósito de Orson Welles. Es ahora cuando ya conocemos no sólo la disposición espacial de la sala, sino, lo que es más importante, todos los participantes de la escena. Sin embargo, y lejos de pararse aquí, el plano nos identifica definitivamente como uno de los receptores del juicio, junto con los asistentes¹⁰. Enriqueta nos presenta el acusado como “el loco, tonto y esquizofrénico *que ven ustedes*” de forma directa, como “vemos”. Y, por si eso no fuera suficiente, el acusado, que aparece de espaldas a la cámara, se gira para saludarnos exclusivamente a nosotros, los espectadores que nos encontramos en casa o en el cine, porque los asistentes a la sala ya lo han visto necesariamente al comenzar la sesión¹¹. Este elemento, además, hay que relacionarlo directamente con las características teatrales del film que se dan constantemente –no debemos olvidar que es una adaptación– en este caso forma de interpelación directa al público, para hacerlo partícipe, para que conforme la cuarta pared de Stanislavsky. Una rotura de esta magnitud e importancia se da muy pocas veces en los relatos cinematográficos, ya que contribuye a deshacer irreversiblemente la ilusión ficcional que normalmente se mantiene con los espectadores.

Después de este importante y singular *frame* aparece el juez situado en la posición central, en un Plano Medio y con una angulación natural (figura 5), en que uno de los asistentes quiere decirle alguna cosa, a pesar de que finalmente no le deje porque quiere escuchar todo aquello que Enriqueta está diciendo.

A continuación se enlaza con un Plano General por detrás de los tres jueces (figura 6) que, no obstante, nos permite ver perfectamente todas las acciones y movimientos que el “defensor” continúa haciendo, ahora, sin embargo, en un momento clave, ya que estamos ante otro largo plano que, aun así, sirve de introducción al que vendrá a continuación, el más importante de todos. Este plano, que rompe con la regla del eje –en el plano 5 los jueces aparecen enfocados desde delante, mientras que en éste lo están desde detrás a la izquierda, para poder ver a Enriqueta– es el único que nos permite percibir el principal protagonista de la escena con una angulación

en picado. Esto puede ser debido al punto de vista que tienen los jueces –por lo tanto, estaríamos identificándonos con ellos– o, lo que parece más razonable, por imposiciones del emplazamiento de la cámara en un lugar más alto que en el que se sitúa el “jurista”.

¿Por qué creemos que esta es la explicación más razonable? Llegados a este punto, hemos dicho que Enriqueta es el personaje más importante del fragmento, entre otras cosas porque es el único que “actúa” y que está en posesión de la palabra, posesión que impone a veces –con su locución– el plano que debe aparecer y las acciones y miradas de los jueces: “*Ni aquel señor de bigote que está sentado junto a la señorita estupenda...*” (Enriqueta señala una persona de los asistentes y los tres jueces dirigen sus miradas en la dirección de su mano).

A todo esto hay que añadir que este poder se ha explicitado claramente mediante las angulaciones en contrapicado de sus apariciones, poder que le sitúa por encima del público y por encima de los jueces. Es por eso que ahora no puede romperse inexplicablemente, sobre todo ahora que su monólogo toma aún más seriedad y autoridad: “*¿Tendremos que ver ahora, cómo se rompe nuestra rica tradición jurídica? No ¡No debemos consentir que se rompa!*”

Si en el anterior teníamos un Plano General que, mediante la gran profundidad de campo nos permitía ver nítidamente a Enriqueta, ahora pasamos directamente al clímax del conjunto, al plano más importante de todos en el que la autoridad, el poder que apenas antes se le podía cuestionar, se le otorga definitivamente y sin ninguna posibilidad de discusión mediante un Plano Medio Corto (figura 7). Este primer plano que desequilibra sin discusión la balanza en favor de este personaje puede ser comparado perfectamente con el de Bogart en *El último refugio*, y que tan bien explica Santos Zunzunegui (1996: 114-115):

[...] basta destacar que éste es el único primer plano de Bogart que podremos encontrar en toda la secuencia. De hecho, basta analizarla con un mínimo de detalle para caer en la cuenta de que esta imagen, con la que culmina la estructura piramidal de la escena, ha sido celosamente reservada por el cineasta a lo largo de todo su desarrollo. (...) Toda la arquitectura de la secuencia, su ascensión dramática, está pensada para desembocar en ese extraordinario primer plano [...]

Efectivamente, nos encontramos justamente en la mitad de la escena, en el plano número 7 de los 12 que la conforman y es en este momento, el único momento, en el que el protagonista aparece en primer plano. La culminación de “la estructura piramidal de la escena” viene indicada, además, porque es la única vez que Enriqueta aparece en dos planos consecutivos –el anterior en PG y ahora– cosa que, junto a todos los elementos mencionados y al diálogo “*Culpemos a sus padres, a la sociedad y a la cabra, pero no a esta criaturita*” muestra bien a las claras que es el momento álgido. A partir de aquí el protagonista ya no aparecerá hasta el último plano, en el que cerrará definitivamente la escena con la conclusión final. Los planos que nos quedan funcionan, por lo tanto, a modo de transición para llegar a la síntesis final, aunque no están huérfanos de elementos altamente significativos.

Así, por ejemplo, vemos ahora, y de nuevo impuesta por el diálogo –“esta criaturita”¹²– la imagen del acusado (fig. 8). Si antes nos saludaba porque Enriqueta nos lo presentaba, ahora aparece en un Plano Americano con un pronunciadísimo picado que expresa perfectamente las intenciones de su defensor. Por lo tanto, las dos brevísimas apariciones del defendido –la primera de 4 segundos, esta de 2– están supeditadas directamente al monólogo de Enriqueta y, en sentido psicológico, muy bien se podría afirmar que está bajo su control. Así pues, estas dos imágenes del acusado funcionan a modo de ilustración de la palabra, de anclaje en palabras de Barthes.

El elemento humorístico aparece nuevamente en el noveno plano, un Plano Medio picado con la imagen de Alicia junto al mismo hombre con bigote del segundo, aunque ahora situado en la parte derecha del encuadre (figura 9). Ella le mira y se sorprende muchísimo cuando, dirigiendo su mirada fuera de campo hacia la izquierda, se percató de que está en medio de dos hombres iguales –que puede entenderse como si fueran mellizos pero, tratándose de una comedia, esta lectura no es seguramente la más indicada¹³.

En un Plano Medio natural aparece de nuevo el juez (figura 10) prácticamente igual que en el quinto plano, con el asistente que vuelve a decirle alguna cosa y a quien, de nuevo, le niega la palabra porque quiere prestar toda la atención posible a Enriqueta.

Las relaciones con planos anteriores que se llevan a cabo en éste y en el anterior contribuyen de forma contundente a hacer sólida la estructura de la escena aunque, como hemos dicho, quizás resulte difícil de distinguir o identificar a primera vista.

Es en el plano undécimo, sin embargo, que vemos a Alicia rodeada por los dos hombres a la vez (figura 11), a pesar de que al no funcionar como *figura* –siguiendo la teoría de la Gestalt– debemos estar muy atentos –y pasar el vídeo atrás varias veces– para poder percatarnos. Porque la finalidad de este Plano General con la totalidad del público es la de hacer un nuevo gag cómico mediante el comentario de uno de los asistentes que, visiblemente enfadado afirma: “*Esta ya la había visto*”, comparando el juicio, por lo tanto, con una película u obra teatral. Inmediatamente, el hombre se va y la cámara hace un zoom hacia Alicia quien, situada entre los dos “repetidos”, es resaltada con una iluminación a la cara cuya direccionalidad es diferente a la que tenía en los dos planos anteriores de la chica rompiendo, por lo tanto, con el *raccord* de iluminación (figura 11a)¹⁴.

De esta forma se llega, finalmente, al plano decimosegundo, en que la escena y su estructura se cerrarán definitivamente con un *frame* que remite a diversos anteriores, sobre todo al primero. Porque el primero y el último son los dos planos más largos y ambos constan de dos partes: una en la que aparece Enriqueta y otra en la que lo hacen los jueces. Si al principio eran estos los que se mostraban en primer lugar después del encadenado, ahora es Enriqueta el que inicia el plano, con una actuación y simbología que complementa la llevada a cabo en el séptimo, que habíamos considerado el más importante. Ahora, sin embargo, acaba de redondear su actuación con las conclusiones y, si anteriormente su poder y su autoridad aparecían representadas con el contrapicado y el Primer Plano, en esta ocasión lo hace mediante el uso del sombrero –que le otorga explícitamente el poder de autoridad– junto con la palabra: “*Por eso, en atención a sus especiales circunstancias y a que hoy es miércoles, solicito la libre absolución de este tío*”.

A continuación y de nuevo como en el plano primero, la cámara realiza una panorámica, ahora hacia la derecha para enfocar a los jueces que, con la finalización del monólogo, empiezan a aplaudir y a gritar “bravo, bravo” como si de una corrida de toros se tratara. Es ahora, también, que toman sentido los planos 5 (figura 5) y 7 (figura 10) con el breve diálogo que se lleva a cabo entre estos personajes:

- Juez: *¿que quería?*

- Asistente: *quería decirle a usía que había una mosca en el vaso, pero ya se la ha bebido*

Acto seguido, y para dar por finalizada la escena, se incluye un fundido en negro, a diferencia del encadenado que aparecía al primer plano. Se cierra, así, este segmento unitario, que toma una estructura bien definida y unificada, no solo a nivel semántico sino, fundamentalmente, a

nivel visual, con las relaciones que establecen entre ellos los planos que conforman el conjunto y los recursos estilísticos que se ponen en funcionamiento.

De esta forma, el primero y el último de estos planos conforman la introducción y el cierre de la escena con evidentes relaciones, sobre todo de carácter icónico y estructural, que al mismo tiempo permiten configurar y aislar los planos que hay en medio de los dos como un grupo *pro indiviso*:

- Plano 1 (fig. 12): fundido encadenado → jueces → panorámica izquierda → Enriqueta
- Plano 12 (fig. 13): Enriqueta → panorámica derecha → jueces → fundido en negro

De forma paralela, las relaciones entre los planos que conforman el nudo de la escena dejan entrever a las claras el metódico y básico esqueleto que contiene, con continuas relaciones y contactos entre los diferentes *frames* que acaban dotando de sentido al conjunto:

- Planos 1, 7 y 12: definen el comienzo, el clímax y el final de la escena¹⁵ (con el plano 6 como introducción del 7 y el 3 que también haría de complemento)
- Planos 2, 9 y 11: se relacionan entre ellos por hacer el *gag* cómico de la pareja de hombres iguales
- Planos 4 y 8: aparición del acusado supeditada al monólogo de Enriqueta
- Planos 5, 10 y 12: se relacionan entre ellos por hacer el *gag* cómico que cierra la escena

OTROS ASPECTOS

En el apartado anterior hemos comentado la distribución y la estructura interna que siguen los 12 planos que conforman la escena, insinuando y comentando –por bien que no ahondando– algunos de los elementos clave de la película, como por ejemplo la crítica hacia la estructura y fundamentos del régimen franquista. En *nuestro fragmento*, ésta crítica aparece como una de las más fuertes que se incluyen a lo largo del film, sobre todo la que hace referencia a la sociedad del régimen e, implícitamente, también a la familia. Una crítica basada, fundamentalmente, sobre el monólogo de Enriqueta:

“Abandonado por sus padres en la noche de un frío invierno; amamantado por una caritativa cabra; víctima de la sociedad [...] Sin el sustento poderoso de unos recuerdos infantiles, sin el amparo de la sociedad, sin más ayuda... que la de la cabra [...]”

Enriqueta, una persona que ha estado “maltratada por la sociedad” que le ha negado “el pan y la sal”, sobre todo como consecuencia del error que cometieron sus padres al ponerle éste nombre al nacer, lleva a cabo ahora una crítica feroz contra ella, contra una sociedad en la que todos tienen establecida su posición, no según el trabajo que desarrollan o el sacrificio que hacen sino, fundamentalmente, por el dinero y prestigio que ya tienen por herencia. Es por eso que incluso una cabra –con las connotaciones que este animal conlleva en nuestra cultura– está por encima no sólo de la justicia social, sino también de la familia, de los padres del acusado. Es muy significativo, además, que este cuestionamiento en el interior de la escena no se lleve a cabo en un plano cualquiera, sino que se hace en el primero y en el séptimo, justamente dos de los pilares básicos sobre los que se sostiene la estructura. La crítica se hace, por lo tanto, más fuerte, más visible, más efectiva.

Esta crítica social, además, también va insertada en medio de la identificación que nosotros establecemos con el público. Durante toda la película nos identificamos, nosotros como espectadores, con el personaje de Alicia, sobre todo con la ayuda de mecanismos tales como el uso de planos subjetivos a través de su mirada junto con las angulaciones de la cámara en picado –para mostrar, como sabemos, poder, superioridad...– y de las acciones y comentarios que lleva a cabo –fundamentalmente desarrollando el rol del hombre¹⁶. No obstante, y como se había apuntado, en este fragmento nos identificamos con el público asistente a la sala o al menos con los receptores del juicio de forma más general. Por una parte porque entre éstos se encuentra Alicia, nuestro “embajador” en el relato; por la otra, porque el saludo del acusado al público, a nosotros, así nos lo confirma.

Esta identificación puede entenderse como otro elemento de protesta ya que, al llevarla a término, lo que hace es situarnos en el interior de la masa social, en el interior, por lo tanto, de la sociedad que, como habíamos visto, es injusta. Pero no solamente es injusta, sino que también es inferior a Enriqueta, un hombre de la calle, un ladrón que no sólo no tiene estudios sino que ni tan siquiera tiene un nombre como es debido.

La sociedad, a la que se critica duramente en esta escena, también ha sido minimizada, reducida a la nada –al igual que la rama jurídica del régimen– en el momento en el que Enriqueta se hace pasar por un abogado¹⁷. Si aquel pertenece a la Infraestructura –tomando la terminología de Althusser–, este es representante de la Superestructura, pero esto no es impedimento para que el ladrón tenga más conocimientos jurídicos que Carlos –se ha demostrado claramente en un diálogo anterior– y desarrolle su papel con total éxito.

CONCLUSIONES

La escena de *Habitación para tres* que hemos analizado nos ha demostrado una vez más que, a la hora de hacer cine, no se puede dejar nada al azar, sino que debe estar todo preparado y bien preparado, a pesar de que en muchas ocasiones la narración padece de exceso de inocencia en algunos puntos. Con todo, sin embargo, y a pesar de que a simple vista puede parecer un fragmento más del film, con su análisis pormenorizado nos percatamos de que la distribución e inclusión de los 12 planos que la conforman tienen su razón de ser y todos juntos construyen una estructura sólida y bien cerrada, con un inicio, un nudo y un final perfectamente definidos y con una serie de “subhistorias” que contribuyen también a la unión del esqueleto.

Así, sobre una línea principal, que sería la del monólogo de Enriqueta, se subordinan tres secundarias: por un lado los planos que incluyen Alicia y el público, que, aparte del componente cómico que contienen, nos permiten establecer las identificaciones y la jerarquía de los participantes de la escena, una jerarquía al cabo de la cual encontramos el “abogado defensor” y donde nosotros, los espectadores, junto con el público asistente, estamos bajo su autoridad; una segunda línea con el acusado que, con un alto grado de simbolismo –recordemos las angulaciones y su nombre– refuerza a Enriqueta –sus apariciones se subordinan al monólogo de “el abogado”– y establece nuestra identificación o relación con el público mediante el saludo que nos hace; una tercera línea, finalmente, con los jueces que, por una parte, ayuda también a establecer la jerarquía de los participantes –con las angulaciones de la cámara y sus acciones: mientras habla Enriqueta no quieren escuchar a nadie más– y, por la otra, aporta también el ingrediente cómico.

Y es que, como habíamos dicho, la crítica social, religiosa, mediática, que sobrevuela toda la película, también es pilar básico de esta escena donde, como en la mayor parte del film, se esconde astutamente entre los elementos humorísticos que activan los personajes participantes. Sin embargo, en el momento en que hacemos una lectura esmerada y profunda a cualquier nivel –fotograma, plano, escena, secuencia, personajes, acciones...–, todos estos elementos y aspectos afloran porque, al fin y al cabo, el cine es, como diría el profesor Talens, un sistema de escritura complejo, pero analizable.



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 11A



Figura 12: plano primero

Figura 13: plano doceavo

Bibliografía

- VV.AA. (1995): *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra.
- VV.AA. (1997): *Antología crítica del cine español: 1906-1995*. (2 vols) Julio Pérez Perucha (ed). Madrid, Cátedra/Filmoteca Española.
- VV.AA. (2000): *La imagen*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- ALTHUSSER, Louis (1978): *Lenin y la filosofía*. Barcelona, Ediciones de Enlace.
- AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M.C, VERNET, M. (1985): *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, Paidós.
- BARTHES, R. (1990): *La aventura semiológica*. Barcelona, Paidós.
- CASSETTI, Francesco i di CHIO, Federico (1998): *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós.
- COLAIZZI, Giulia (1999): "Il camp: travestimento e identità", dentro de *Lectora*, 5-6.
- ECO, Umberto (1974): *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona, Lumen.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (1996): *Narrativa audiovisual*. Madrid, Cátedra.
- GAUDREAU, André i JOST, François (1995): *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Barcelona, Paidós.
- KUHN, Annette (1991): *Cine de mujeres. Feminismo*. Madrid, Cátedra.
- MULVEY, Laura (1988): "Placer visual y cine narrativo", dentro de *Centro de semiótica y teoría del espectáculo*. Valencia, Fundación Instituto Shakespeare / Instituto de Cine y RTV
- PANOFSKY, Erwin (1976): "Estilo y material en el cine" dins de *Contribuciones al análisis semiológico del film*. Jorge Urrutia Ed. Valencia, Fernando Torres.
- PASOLINI, P. P. (1976): "Teoría de las uniones", dentro de *Contribuciones al análisis semiológico del film*. J. Urrutia De, València, Fernando Torres.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1996): *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*, Barcelona, Paidós.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1980): *Curso de lingüística general*. Madrid, Akal Universitaria.
- SELVA, Marta i SOLÀ, Anna (1998): "Dona i cinema", dins de *Els audiovisuals a l'aula. El cinema a l'escola. Recull d'articles*.
- Generalitat de Catalunya. Departament d'Ensenyament.
- VOLOSHINOV, Valentin N. (1992): *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid, Alianza Editorial.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1996): *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona, Paidós.

Notas

- ¹ La ficha técnica de la película, extraída de *Antología del crítica cine español 1906-1995* (1997), es la siguiente: Producción: Unión Films (Madrid); Dirección: Antonio de Lara (Tono); Guión: Antonio de Lara, José G. Ubieta; Argumento: Obra teatral Guillermo Hotel, de Antonio de Lara; Fotografía: Segismundo Pérez de Pedro, "Segis" (Pantalla normal / blanc i negre); Montaje: Magdalena Pulido; Música: Fernando Moraleda; Dirección artística: Luis Pérez Espinosa; Construcción de decorados: Pina y López; Ayudante de dirección: José Manuel Dorrel i Rafael G. Garzón; Segundo operador: Juan ruiz romero; Estudios: Cinearte (Madrid); Laboratorios: Arroyo (Madrid); Duración: 75 minuts; Estreno: 9-6-1952; cine Actualidades (Madrid); Reparto: Carolina Jiménez –Alicia–; Armando Moreno –Carlos, l'advocat–; Manuel Bur –Enriqueta, el lladre–; José Luis Ozores –Felipe, el nuvi–; Otros intérpretes: Manuel Arbó, Matilde Muñoz Sampedro, Fernando Aguirre, Juanita Mansó, Manuel guitán, Antonio Riquelme (fill); Josefina Bejarano, Pedro Valdivieso, Manuel Fernández Pin, Julia Martínez.
- ² Definición tomada del *Diccionario de la lengua española* (1992), 21ª edición. Madrid, Espasa–Calpe.
- ³ Para Javier Hernández este componente teatral es más que evidente, como lo demuestran sus palabras sobre el film: "se presenta en primera instancia como una comedia de enredo, con trama vodevilesca y las inevitables entradas y salidas de personajes, equívocos y situaciones potencialmente cómicas. Pero el director subvierte este entramado convencional a base de reducir al absurdo tales situaciones e insuflar al desarrollo de la trama un reconocible tono disparatado equivalente a sus desafíos literario-humorísticos" (VV.AA., 1997: 301).
- ⁴ Se trata, en este caso, de una elipsis definida.
- ⁵ No solamente es la protagonista sino que, además, es la que provoca las acciones y la que tiene el poder, desarrollando el rol masculino. Algunos de sus comentarios ejemplifican a la perfección la concepción que tiene del género femenino: "la mujer debe hacer las mismas cosas que el hombre (...) yo no quiero quedarme en casa repasando calcetines", "¿es que no puedo fumar en pipa, llevar pantalones, tener una maquinilla de afeitar?". Estas palabras permiten, por otra parte, identificar a las claras cuáles eran los estereotipos sociales y sexuales de aquella época.
- ⁶ Más adelante también introduciremos otra simbología y significado que podría tener esta contraposición de angulaciones.
- ⁷ Con los comentarios de los planos se puede ver claramente que, a pesar de la estancia que hizo Antonio Lara en Hollywood, se encuentran errores de este tipo no sólo en la escena que analizamos sino también en toda la película de forma más general.
- ⁸ De hecho, composiciones semejantes a esta se han consolidado como ejemplos clásicos para enseñar a los poco avezados en el campo icónico cómo se construye una situación espacial canónica con los elementos que conforman una determinada imagen y la relación con la ilusión de la tercera dimensión que permite establecer.
- ⁹ Notemos el componente simbólico de su nombre.
- ¹⁰ Para un análisis más extenso y documentado, vale la pena leer el quinto capítulo de lo obra de Aumont, Bergala, Marie y Vernet (1985).
- ¹¹ A pesar de esto, aquí nos igualamos definitivamente al público asistente a la sala, es decir, nos constituimos como receptores del juicio.
- ¹² Notemos la riqueza de vocabulario con la que desarrolla Enriqueta su monólogo, que llega a designar al acusado de seis formas diferentes: "mi patrocinado"; "mi defendido"; "el loco, tonto y esquizofrénico"; "mi estúpido defendido"; "esta criaturita"; "este tío". Riqueza, evidentemente, totalmente inusitada en un men-digo.

No es ahora el momento de iniciar la discusión de si la imagen es más importante que la palabra. El lenguaje audiovisual, como tal, debe ser entendido desde la doble perspectiva auditiva y visual en estrecha y estricta combinación y, por lo tanto, en igualdad de condiciones y de importancia. En este último caso apuntado, por ejemplo, es la imagen la que se supedita a la palabra, y no por eso puede ni debe afirmarse que el elemento verbal es más central.

- ¹³ El sentido cómico de este plano está estrechamente unido, por lo tanto, a la segunda figura, aunque si se ve la escena de forma "normal", todo de un tirón, es muy difícil de captarlo, sobre todo porque en éste no aparecen los dos hombres, sino que el situado a la izquierda lo tenemos que recordar, ya que tan solo se insinúa con la mirada de la chica.
- ¹⁴ Hay que notar que mientras tiene lugar este plano, con una notable cantidad de segundos, Enriqueta no pronuncia palabra alguna, sin ningún tipo de duda para permitir al espectador que pueda escuchar el comentario irónico del asistente. Notemos que es éste, de nuevo, un recurso inocente del director.
- ¹⁵ Estamos, por tanto, ante una escena canónica, con las tres partes fundamentales que la conforman: introducción, nudo y conclusión.
- ¹⁶ Notemos, de nuevo, cómo se lleva a cabo la crítica, en este caso contra el machismo y la jerarquía del hombre en el interior de la estructura familiar. Además nos identificamos, como hemos dicho, con una mujer, y no con un hombre como habría sido lo más normal y lo más canónico. Para más información sobre este tema, vale la pena consultar el artículo de Mulvey (1988) o el libro de Anette Khun (1991).
- ¹⁷ El tema del travestimiento, tanto a nivel sexual como social, es fundamental en esta película. Mientras que Alicia desarrolla el rol masculino, su novio tiene atributos femeninos; por otra parte, Enriqueta hace de abogado, mientras que Carlos acaba siendo encarcelado porque lo confunden por un mendicante. Y es que el film rompe con el orden establecido en todo momento, y prueba de eso tenemos el comentario que hace Enriqueta a propósito del juicio:

El deleite del vacío

Kill Bill: claves en un contexto postmoderno

Dr. Eduardo Segura Fernández
Ángel Pablo Cano Gómez
Miguel Ángel Martínez Díaz
Universidad Católica San Antonio de Murcia

La teoría cinematográfica tradicional ha señalado el nacimiento del medio cinematográfico en torno a una forma de exhibición que pronto empieza a mostrarse vinculada a la estructura narrativa que representa los modelos fundamentales de la novela y el teatro del siglo XIX. Jacques Aumont (1996) reconoce la implantación de estos esquemas y modos de funcionamiento que hoy día el espectador medio es capaz de reconocer con tanta facilidad.

El cine hace suyo un modo de contar historias que con el tiempo se ha convertido en el modelo de representación aceptado e institucionalizado. En gran medida a partir de este hecho, la crítica cinematográfica es capaz de valorar una obra fílmica atendiendo a los parámetros que permiten desarrollar con propiedad una obra. Son los resortes fundamentales de la historia, junto a otros elementos pertinentes, lo que se convierte en motivo de juicio sobre la proyección.

Sin embargo, resulta cada día más difícil valorar con propiedad una obra fílmica. Las complejas deliberaciones de la crítica en torno a los productos cinematográficos que se estrenan en las salas de exhibición de todo el mundo fraguan a menudo opiniones que se alejan de la percepción generalizada de la sala y del éxito de la taquilla, ajenos en cierto modo de los motivos y los parámetros que han podido determinar la impronta principal del material proyectado.

No resulta éste un hecho novedoso si se tiene en cuenta la frecuente desconexión histórica entre las películas más taquilleras y aquellas otras que eran más valoradas por la crítica y los teóricos de cine. Sin embargo, esta tendencia no sólo se muestra más acuciada en los últimos años, sino que además parece existir una brecha entre la crítica y determinados sectores del público, a partir de la cual unos y otros manejan objetivos distintos.

Este hecho es destacado por Andrew Darley (2002), que señala la necesidad de un cambio de perspectiva en la valoración e interpretación de los productos fílmicos a partir de los cambios constatados. Entre ellos es necesario atender con especial particularidad a los efectos especiales y la impronta de una época que algunos autores como Gilles Lipovetsky (2003) o Fredric Jameson (1999) han creído reconocer en la determinación de algunas obras fílmicas: la posmodernidad.

El relato fílmico siempre ha concedido una gran importancia a las contribuciones con que los efectos especiales y la puesta en escena en general pudieran aportar desde los mismos orígenes de la historia del cine. Sin embargo, es a partir de los años 70 cuando la industria cinematográfica realiza una inversión cada vez mayor en herramientas y procedimientos con las que llevar a la pantalla cualquier tipo de acción imaginable. El uso y la espectacularidad de estos efectos no sólo contribuye a mejorar las herramientas de las que disponen los realizadores para contar sus historias, sino que además se convierten en un reclamo para los espectadores, que disfrutaban de las nuevas posibilidades que la pantalla les ofrece.

Poco a poco, las nuevas posibilidades de los instrumentos de la puesta en escena adquieren tanta importancia en la obra fílmica que pervierten su relación con la historia y comienzan a ser valoradas únicamente por su espectacularidad, y no por la capacidad para el relato. La puesta en escena socava la historia, que queda relegada a una anécdota que permite el desarrollo y alarde de las nuevas incorporaciones técnicas. De hecho, muchos realizadores ofrecen productos que el público solicita por la manera explícita en la que son capaces de llevar historias a la pantalla, aunque éstas ya hayan sido producto de filmes anteriores.

Quentin Tarantino se ha transformado, por diversos motivos, en uno de los realizadores más representativos en este modo de hacer cinematográfico que consiste básicamente en un ensalzamiento de la forma. A través del análisis de sus dos últimas películas —*Kill Bill Vol. 1* y *Vol. 2*— resulta sencillo constatar la aparición de un modelo de discurso que socava la concepción tradicional de narración. La aparición en la primera entrega del subtítulo "*La cuarta película de Quentin Tarantino*" se convierte en una clave de interpretación desde la que es posible considerar el producto que se ofrece por la valía para este tipo de filmes de su director, y no por lo novedoso de la historia que ofrece.

Con esta situación, el relato cinematográfico pierde su profundidad como historia trasfigurándose en un deleite banal de los sentidos: un juego de giros imposibles que esconden, tras una fachada impoluta de buen hacer cinematográfico, el vacío narrativo que oculta la producción fílmica postmoderna.

LA DESDIFERENCIACIÓN DE LAS ESFERAS NARRATIVAS

Sobre la distinción efectuada por Seymour Chatman (1990) para el estudio del relato cinematográfico, éste se entiende como un producto conformado por la interacción de una entidad propia de la historia a partir de la manifestación efectuada por el discurso. Esta dicotomía es particularmente importante en el cine clásico de Hollywood, del que David Bordwell (1996: 156) resalta la existencia de una configuración específica de opciones normalizadas para presentar la historia y manipular las posibilidades del argumento y el estilo. Con este modo de proceder se consigue el llamado *efecto de transparencia* del cine, es decir, una manera de elaborar un relato cuyo dis-

curso ha sido concebido ocultándole al espectador los mecanismos de registro de la imagen que han conseguido mostrarle lo que percibe en pantalla. La cámara no constata de modo alguno su presencia y el espectador parece asistir a una realidad en la que puede acceder siempre al mejor punto de vista posible sobre la realización de los hechos.

En cambio, las producciones cinematográficas actuales se alejan de esa concepción en la que resulta fundamental la elaboración de un discurso que se manifieste al servicio de los contenidos propios de la historia. De hecho, poco a poco, el cine se ha convertido bajo distintos aspectos en una materialización de las peculiaridades del discurso, en un relato vacío donde los entresijos dramáticos que sostiene la arquitectura argumental de la obra han quedado socavados por la acción espectacular de las herramientas de la puesta en escena.

El imaginario cinematográfico actual convierte la proyección fílmica en una exhibición permanente de medios y técnicas que propician la aparición del espectáculo como fundamento de la narración. El espectador asiste hoy día a una exhibición cinematográfica que convierte el acto de contar en una manifestación de elementos que destacan básicamente por su atractivo estético.

De esta forma se produce una desdiferenciación de las esferas narrativas, por cuanto es posible distinguir una perversión en las funciones tradicionales de los instrumentos que conforman el discurso y la historia de un relato fílmico. El interés y el objeto, además de la interrelación de una esfera sobre otra, sufren profundos cambios de entidad que traslada al relato sobre una configuración distinta ante el espectador. La relación entre éste y la obra se ha transformado. Quienes acuden a la proyección de filmes de este tipo suelen descartar el conocimiento fundamental de los entresijos y variaciones de la historia y su diégesis. El consumo se centra principalmente en el deleite del ritmo de las imágenes y en la espectacularidad de sus formas.

El espectáculo cinematográfico ha conseguido producir modificaciones sobre las causas originales que producían satisfacción en el espectador, que disminuye su atención sobre el trasfondo de los personajes y los entresijos de la historia en beneficio de la puesta en escena. Por este motivo es necesario analizar algunas de las escenas principales de los filmes a los que se ha hecho referencia y valorar en lo posible el alcance de estas afirmaciones.

ANÁLISIS DE *KILL BILL* (VOLUMEN 1 Y VOLUMEN 2)

La obra relata la historia del desagravio que sufre una asesina de élite que es sorprendida en el ensayo previo a la celebración del día de su boda por sus antiguos compañeros de trabajo. Todos aquellos que antes formaban parte de su grupo delictivo masacran a los asistentes e intentan acabar con su vida.

La película narra la venganza que lleva a cabo esta mujer, por lo que los espectadores son conocedores –desde antes del comienzo de la proyección –tanto de los sucesos que se van a desarrollar durante el filme como del final de los mismos. El público es conocedor por la publicidad de la producción el motivo fundamental que argumenta la trama de la obra.

En este caso, lo que realmente les interesa no es la contemplación de lo que va a suceder, sino el deleite en la forma en que se va a llevar a cabo. El éxito de la película se sustenta en ser el cuarto trabajo de este director, es decir, en la labor que ha desarrollado precisamente sobre las herramientas de la puesta en escena.

Si se contempla el modo de análisis planteado por los autores italianos Francesco Casetti y Federico di Chio en su obra *Cómo analizar un film* (1998), es posible afirmar que desde el comienzo de la proyección la narración capta la atención del espectador por medio de la espectacularidad y el cuidado en el tratamiento de las herramientas de la puesta en escena.

Las diferentes secuencias que conforman la película mantienen un principio de espectacularidad que redimensiona la naturaleza narrativa de cada uno de sus componentes. Todos ellos mantienen esta dinámica como una fórmula destinada al deleite de la imagen.

El planteamiento fundamental del argumento se muestra en los cinco primeros minutos de la realización. En ellos el espectador accede a la presentación del personaje principal (Mamba Negra, interpretado por Uma Thurman) cuando ésta es rematada en el suelo por Bill (David Carradine). El juego de complicidad con los espectadores queda inmediatamente planteado: ya se es conocedor de la víctima del agravio y del causante del mismo, por lo que también queda presente quién es la vengadora y cuál es el objeto de su venganza.

A partir de aquí, las diferentes etapas del argumento se determinan por el recorrido por los episodios de resarcimiento de la protagonista con todos sus atacantes, hasta llegar al propio Bill. De hecho, la secuencia que continúa a la presentación no responde a la linealidad lógica del tiempo, sino que se altera disponiendo en el montaje lo que necesariamente ha tenido que ocurrir mucho tiempo después y omitiendo de esta forma lo que ha ocurrido con el personaje durante todo este tiempo.

Hasta este momento, el espectador sólo ha tenido acceso a un primer plano de Mamba Negra con signos evidentes de violencia física, sin ningún otro tipo de referencia espacial o temporal. En esta nueva escena se produce la primera referencia espacial a partir de los códigos textuales: *Ciudad de Pasadena (California)*. En un instante, el espectador está envuelto en el proceso de venganza. Así será hasta el final de la proyección.

Si se analiza esta secuencia atendiendo a los modos de filmación con la que ha sido realizada queda patente la utilización de prácticamente todos los planos posibles, tanto en la planificación como en lo que a la horizontalidad y verticalidad desde el que se captan las imágenes se refiere. Así, el tamaño de los planos recoge una amplia variedad que oscila entre el plano general y el plano detalle. La horizontalidad muestra angulaciones que varían entre el plano normal, el tres cuartos, el perfil y la espalda. Mientras que la verticalidad de la cámara dispone de todas las alturas establecidas, incluso de aquellas que suponen una planificación extrema, como el plano cenital o el nadir.

La película varía constantemente de planos, combinando las diferentes posiciones, angulaciones y tamaños posibles de la cámara hasta conformar un variado registro de imágenes que se sucede constantemente.

A partir de la distinción efectuada por Antonio Del Amo (1972) sobre el montaje cinematográfico, es posible afirmar que el montaje mecánico de *Kill Bill* destaca por la disposición de estos planos a los que se ha hecho referencia alterando las normas de composición clásicas aceptadas por las academias de cine. De esta forma, resulta un criterio enfatizado –tanto en la particularidad de la secuencia analizada como en la composición general de la obra– la disposición en continuidad de planos que presentan una gran diferencia de tamaño entre ellos. Así ocurre por ejemplo con los cambios de plano general a plano detalle, con lo que visualmente se consigue un salto brusco en el espectador.

Con todos estos recursos, el ritmo del montaje se mantiene en un nivel alto durante toda la proyección, captando la atención del espectador continuamente. A este hecho contribuye el montaje estilístico del director, que ha propiciado un relato que presenta discontinuidades frecuentes en la alteración temporal de la cronología de la historia. Así, mediante la misma fórmula empleada en *Pulp fiction* (Quentin Tarantino, 1994), la disposición de las secuencias provoca la necesidad de atención constante en el espectador para entender de forma correcta cuál es la línea lógica de tiempo a la que obedece la consecución de los sucesos.

Ya se ha hecho referencia al salto temporal que implica el paso de la secuencia de presentación a la muerte de la primera mujer que participó en el ataque a la iglesia. Sin embargo, cuando la protagonista vuelve al coche, consulta su lista de objetivos y suprime el segundo nombre de la enumeración. El primero, a quien por el procedimiento efectuado se entiende que ya ha conseguido matar, es O-Ren Ishii (alias *cottom mouth*). En cambio, este suceso se muestra al espectador en lo que constituye prácticamente el final del primer volumen. De esta forma, la proyección obtiene una complejidad y un interés más difíciles de generar en el espectador en el desarrollo lineal de los sucesos.

Las consideraciones en torno al montaje estilístico provocan la necesidad de reflexionar en torno a otros parámetros que de nuevo provocan la atención del espectador por la espectacularidad que resulta de su uso efectivo. Es frecuente en las películas propuestas en esta investigación la resolución de un gran número de secuencias mediante el uso de montaje rítmico y orquestal. La música adquiere un papel fundamental en la configuración de estas secuencias, coincidiendo en ocasiones el corte de plano con el ritmo marcado en la ejecución sonora. Esta forma de resolver escenas contribuye al deleite del espectador, debido sobre todo al gran atractivo que adquieren las imágenes al componerlas a partir de la interpretación musical.

Algunos autores, como Ivonne Tasker en *Estudios culturales y comunicación: "La decadencia del sistema de estudios y la tendencia hacia el conglomerado"* (1998), ponen de manifiesto la relación establecida entre la elaboración del montaje y los efectos empleados para la presentación de la historia ante el espectador, en lo que encuentran la impronta de un discurso que entronca con los matices propios de la época postmoderna. La división de la pantalla para mostrar escenas que tienen lugar de forma simultánea, pero en espacios distintos, o la determinación del ritmo de los planos a partir del tempo de la música propician la aparición de lo que denominan *ritmo de videoclip*.

A este respecto resultan interesantes las afirmaciones de Tasker, en las que menciona la importancia para el cine postmoderno de un estilo del relato determinado principalmente por la aparición continua de un ritmo del montaje vertiginoso. La celeridad de los planos se logra a partir de la disminución del tiempo de exposición de los mismos junto al acompañamiento de una pieza musical.

La música de las dos producciones analizadas adquiere de esta forma un importante papel en el conjunto de las obras. Su presencia es constante, sirviendo en numerosas ocasiones de acompañamiento y ambientación a los sucesos de la trama. En realidad, todos los componentes sonoros resultan recursos efectivos en la dinámica de la narración. La utilización de la palabra, el silencio o el ruido refleja una cuidada selección del modo y la forma con la que han sido manejados.

Los ruidos resultan en este caso de particular importancia. Hasta el final de la segunda entrega de *Kill Bill* los espectadores no conocen el nombre auténtico de la protagonista. Su omisión ha sido

objetivo del director desde el comienzo, haciendo al mismo tiempo al espectador consciente de la supresión voluntaria que se ha efectuado. De esta forma se rompe de nuevo el recurso de transparencia del cine clásico: la dialéctica entre el creador de la obra y el espectador de la misma queda establecida en un marco comunicativo en el que son suprimidos como intermediarios los recursos que disimulan la existencia de ambas figuras comunicativas. El sonido en este caso hace patente la labor de creación y manipulación que Quentin Tarantino ha efectuado sobre la película.

Entre otras funciones, el ruido se emplea además a lo largo de ambas producciones como elemento reconocible por el espectador para señalar la aparición en pantalla de uno de los miembros del escuadrón de la muerte que busca la protagonista. Junto al congelado de imagen y la realización del zoom, una bocina indica que Mamba Negra ha encontrado a uno de sus atacantes, lo que se convierte poco a poco en un leit-motiv que precede a todo enfrentamiento.

El empleo de movimientos de cámara constituye también una de las tónicas dominantes de la realización de los filmes a los que se ha hecho referencia. Ambas películas manifiestan una cuidada atención en la reproducción de movimientos de todo tipo: ya sea por el desplazamiento del eje central de la cámara –como ocurre con la panorámica, el cabeceo o el travelling en sus diferentes manifestaciones– o por la propia manipulación de la óptica del dispositivo de registro, como ocurre con el zoom. También aparecen en ocasiones ralentizaciones y congelados de imagen.

En este sentido resulta paradigmática la secuencia del enfrentamiento entre Mamba Negra y O-Ren Ishii. La llegada de la protagonista al restaurante donde se encuentra la jefa de los bajos fondos de la ciudad de Tokio está filmada por magníficos movimientos de cámara constantes que muestran al espectador el espacio donde tiene lugar una de las escenas más sangrientas de toda la película.

Con todos estos recursos a los que se ha hecho alusión, ambos filmes determinan una diégesis propia del universo de Quentin Tarantino. Bajo la concepción de sus formas son reconocibles muchas de las características que el cineasta norteamericano imprime en su particular estilo de realización.

El resultado de esta forma de emplear el lenguaje cinematográfico es el de la perversión de las funciones de la historia y el discurso en el relato, puesto que el primero pierde una entidad y una relevancia que adquieren los elementos de la puesta en escena. El modo clásico de rodar una obra cinematográfica queda descartado por un discurso que comienza a tener validez por sí mismo y alardea ante el espectador de su autoconciencia.

EL ESPECTÁCULO DE LA NUEVA ERA: LA POSTMODERNIDAD FÍLMICA

El espectáculo ha propiciado que la historia pierda su dimensión esencial en la construcción del relato. El resto de los componentes narrativos quedan igualmente determinados por el desarrollo de esta forma de deleite en la contemplación.

Algunos autores identifican este tipo de manifestaciones como la expresión propia de una determinada fórmula cinematográfica relacionada con la era postmoderna. Entre ellos destaca el investigador francés Guilles Lipovetsky (2003).

Para Lipovetsky, los medios de comunicación de los países más avanzados –especialmente en el caso de la televisión y el cine– elaboran constantemente mensajes que satisfacen la necesi-

dad de los individuos de permanecer envueltos por lo que el autor denomina “*procesos hard*”. Esta nomenclatura constituye básicamente una huida hacia la estupefacción y la sensación instantánea, hacia la experimentación de sensaciones extremas.

Para este autor, el individuo postmoderno, aislado en su reducto de placer hedonista, sometido a un estado permanente de enfriamiento de sus propias sensaciones, necesita encontrar esas vivencias de otro modo, como ocurre con aquellos productos fílmicos que consume.

George Ritzer (2000: 117) añade algunos rasgos determinantes al espectáculo de la postmodernidad, recogido en este caso sobre un contexto en el que la manifestación se desarrolla sobre la sorpresa controlada y segura, es decir, estableciendo un pacto táctico con el espectador que tiene una doble manifestación. Por un lado, es conocedor de tener a su disposición el mejor punto de vista y la confianza de la desenvoltura del suceso en espectáculo, pasando a determinarse como el espectador ideal del mismo. Por otro, los participantes necesitan saber de forma previa al inicio del proceso que éste tiene lugar en un entorno controlado, donde la seguridad de los asistentes está garantizada. El espectáculo se contempla así como un opiáceo emocionante que oculta el auténtico funcionamiento de la sociedad racionalizada.

La seducción del espectáculo en esta época que se describe se caracteriza fundamentalmente por el endulzamiento que opera sobre el desarrollo del proceso. El público que se entretiene con lo que se le ofrece pretende disfrutar de una experiencia de *riesgo* de la que conoce la ausencia de peligro alguno. Todo tiene lugar por y para un espectador –al que no deben de perderse de vista su concepción de consumidor– que queda fuera del mismo. En este sentido, Ritzer sigue los postulados de David Chaney (1993), que distingue entre una sociedad espectacular –en la modernidad–, en la que el espectáculo forma parte de la vida cotidiana contemplando así la posibilidad del exceso y la trasgresión, frente a una sociedad del espectáculo donde éste no forma parte de la vida cotidiana ni se vincula a la existencia diaria de los sujetos.

Para Ritzer, el desarrollo del concepto deviene necesariamente en el oscurecimiento y la racionalización del sistema, como un opiáceo que oculta el auténtico funcionamiento de una estructura racional del encanto y el espectáculo relacionándolo con el consumo. El espectador-consumidor individual queda al margen del espectáculo que se despliega ante él, manteniendo siempre la sensación de distancia y seguridad.

Los espectáculos pierden esa variante de participación colectiva que Lipovetsky señala para el hombre de la postmodernidad. Se configuran a partir de los parámetros propios de la apariencia, como la entiende también Jean Baudrillard (1983) cuando señala que vivimos en la era de la simulación.

Desde esta perspectiva se establece la primacía del modo en el que se cuentan las historias por encima de la propia naturaleza de éstas. La puesta en escena de la postmodernidad resulta paradigmática como muestra de la ruptura de la cinematografía de la época respecto a las producciones que le preceden. El espectáculo cinematográfico ha conseguido producir modificaciones sobre las causas originales que producían deleite en el espectador, que disminuye su atención sobre el trasfondo de los personajes y los entresijos de la historia en beneficio de la puesta en escena.

Con este modo de proceder la magia y la distancia con la que tradicionalmente se envuelve el relato fílmico es socavada por la acción de unos elementos de la puesta en escena que centran su atención sobre su propia naturaleza y la espectacularidad de sus formas.

Este tipo de productos fílmicos no pueden ser estudiados o sometidos a una revisión crítica bajo la determinación conferida por un modelo prominentemente argumental, sino introduciendo elementos de juicio relacionados con la propia validez y el objetivo de los planteamientos del discurso.

Bibliografía

AUMONT, Jacques; [et al]. *Estética del cine*. Paidós Comunicación. Barcelona, 1996.

BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. 1996.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulations*, N. York, Semiotext(t), 1983.

CASSETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona, 1998.

CHANEY, David. *Fictions of collective life*. Londres, Routledge, 1993.

CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso*. 1990.

DARLEY, Andrew. *Cultura visual digital*. 2002.

DEL AMO, Antonio. *Estética del montaje*. Editorial Palafrugell. Madrid, 1972.

JAMESON, Fredric. *El giro cultural*. Editorial Manantial. Buenos Aires, 1999.

LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío*. Editorial Anagrama. Barcelona. 2003.

RITZER, George. *El encanto de un mundo desencantado. Revolución en los medios de consumo*. Editorial Ariel. Barcelona. 2000.

VV.AA. "La decadencia del sistema de estudios y la tendencia hacia el conglomerado". Ivonne Tasker en *Estudios culturales y comunicación*. 1998.

Poder disciplinario y panoptismo en *The Music of Chance*: Elementos foucaultianos en la novela y en el film

Klaus Zilles
Jordi Sánchez Navarro
Universidad Ramon Llull, Barcelona

LITERATURA Y CINE

A lo largo de estos últimos años, la implantación masiva en el ámbito doméstico de los reproductores de DVD que ofrecen la posibilidad de “leer y releer” cada escena (y hasta cada encuadre) de una película la recepción y el disfrute del cine se ha convertido progresivamente en algo muy cercano al modo en que tradicionalmente se ha consumido la literatura. Ambos procesos de lectura, tanto el del texto audiovisual como el del texto literario, se nos demuestran hoy guiados por el impulso de la hermenéutica y sus métodos de análisis circular. Ver una película ya no es un proceso sujeto a los dictados de la linealidad cronológica, ni nos obliga a hacer una lectura completa e ininterrumpida. De hecho, la transformación gradual de la naturaleza efímera de la experiencia de ver una película, naturaleza que ha sido esencial como guía en las rutinas y procedimientos de la producción cinematográfica, hacia un proceso de escrutinio fragmentario y obsesionado con el detalle, no solo ha cambiado los modos de recepción, sino también el arte y el oficio de hacer cine, tanto en el nivel formal como en el contenido.

Por otra parte, los vínculos intertextuales entre el texto audiovisual y literario, por tenues que estos sean, son inevitables. Es más, cuando un comentarista escruta con sentido crítico una obra literaria y su adaptación cinematográfica, el énfasis se pone invariablemente en la distinción entre la naturaleza de los dos “productos”: ¿Hace la película justicia a la novela? ¿Cómo se traduce la fuerza narratológica del texto escrito al medio visual? ¿Qué tipo de reestructuración y modificación de la historia ha sido necesaria para trasladar el relato del texto escrito a la pantalla? ¿En qué modo el texto acabado e inscrito en una tradición (sea esta cual sea) es influencia-

do y modificado cuando pasa a través del embudo de la escritura del guión y el proceso de producción en el contexto contemporáneo?

Todas estas disquisiciones indican que, por mucho que cada uno de los artefactos sean tratados como distintos, como obras de arte separadas por sus diferentes escuelas y métodos de análisis, el texto literario y su adaptación cinematográfica son muy a menudo leídos e interpretadas en conjunto, en un proceso que acentúa las distinciones específicas de cada medio, pero que no puede desprestigiar los vínculos intertextuales entre ambas formas. Pocos críticos negarán que nuestro conocimiento de uno de esos artefactos reverbera invariablemente en la recepción de su correspondiente (o de sus varios correspondientes, en el caso de las múltiples adaptaciones literarias). Hoy día, ¿es concebible leer novelas como *Trainspotting*, *Mrs. Dalloway*, *Wuthering Heights*, *La pianiste*, or *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, sin evocar en nuestra mente los rostros de Ewan McGregor, Nicole Kidman, Laurence Olivier, Isabelle Huppert, o Harrison Ford? ¿Puede el amante de literatura disfrutar de una proyección de *Great Expectations*, *The Portrait of a Lady*, *The Magic Mountain*, *Lolita* y no darse cuenta —o lamentar— los muchos vacíos, los espacios en blanco que son inevitables cuando se condensa la experiencia de la lectura de un libro de varios cientos de páginas en la experiencia del visionado de una película de dos o tres horas?

Un espectador asiduo de las salas de teatro puede obtener un placer considerablemente mayor al contemplar una obra de Shakespeare si ya se ha enfrentado a la infinita riqueza poética, al puro desafío lingüístico del libreto escrito antes de ver la puesta en escena o la interpretación de los actores. Del mismo modo, la naturaleza extravagante de muchos libretos de ópera, así como las dificultades añadidas de la ininteligibilidad de las piezas cantadas (que suelen ser, o pueden ser, interpretadas en una lengua que no es ni la del intérprete ni la del público) hacen imprescindible que los amantes de la ópera tengan una familiarización previa con la historia y el contenido de las letras de las piezas musicales. Sin embargo, en el caso de la ficción novelística y su adaptación cinematográfica, la práctica totalidad de las evaluaciones críticas se hacen a partir de la evaluación previa de la calidad artística de un texto escrito que ha sucumbido a las transformaciones, muchas veces banalizaciones, que se han producido inevitablemente como resultado del proceso de adaptación a la pantalla.

Por lo tanto, de un modo similar al enriquecimiento que supone primero leer y luego asistir a la representación de una obra de Shakespeare, un análisis conexo de la novela y el film *The Music of Chance* demostrará que analizar la expresión artística de uno de los medios redundará en un mayor placer —y una mayor precisión— en el estudio del otro.¹ Muchas de las referencias conceptuales que se invocan en la narrativa de múltiples capas en la novela de Auster son esenciales para conseguir un entendimiento más profundo de la importancia de ciertas escenas de la película. Y más aún a la vista de que la colaboración de Auster en el film —certificada con su aparición en forma de cameo—, favorece una aproximación sostenida en la asunción de que el texto fuente y la adaptación se complementan el uno a la otra, y que, por tanto, un análisis concurrente y codependiente de los dos textos puede contribuir considerablemente a una mayor comprensión de cada uno de ellos. Y a la inversa, la contemplación pausada de la puesta en escena y la planificación de la película puede mejorar la comprensión del lector del complejo tejido temático de la novela, que gira en torno a los temas del poder disciplinario y el panoptismo, y que es alimentado por la tensión permanente entre los anhelos de autodisciplina de Nashe, por un lado, y, por otro, por la sumisión a los dictados de la opresión institucional del personaje de Pozzi. De

ese modo, se demostrará enormemente productivo escrutar el texto cinematográfico a partir de la aproximación de los responsables del film a las posibilidades de visualización de esa dicotomía conceptual y a las posibilidades fílmicas del tema del panoptismo.

CASTIGO SIN CRIMEN

En su ensayo "Criminality and (Self) Discipline: the Case of Paul Auster", Joseph S. Walker analiza los diferentes modos en los que los protagonistas de la ficción de Auster anhelan la autoliberación de los sistemas hegemónicos con el fin de conseguir en cierta medida su autodeterminación (Walker, 2002: 389). Siguiendo el concepto de Michel Foucault de disciplina patriarcal institucionalizada tal y como se expresa en *Vigilar y Castigar*, Walker detecta una tensión en la ficción de Auster entre el castigo impartido por la estructura social hegemónica, y el ejercicio de autodisciplina, impuesto por el individuo a sí mismo, el cual representa una oportunidad para conseguir la libertad genuina, la autodeterminación. Hay que destacar que Walker no incluye *The Music of Chance* en su análisis de la obra de Auster, probablemente debido a que esta novela es una historia sobre disciplina y castigo aunque sin el elemento de criminalidad. La única infracción que parecen cometer los dos protagonistas es caer en las redes de una considerable deuda de juego y el pequeño hurto de las réplicas de madera de sus anfitriones de lo que podría ser considerado una casa de muñecas sublimada.

De hecho, lectores y espectadores, completamente deslumbrados por la sorprendente capacidad de Paul Auster de convertir los implausibles y absurdos desafíos y tribulaciones de sus personajes en escenarios del todo convincentes, aceptan de buen grado que el gran dilema que Flower expone justo después de que Nashe y Pozzi hayan contraído su deuda de juego, tiene una solución evidente:

Estos tipos nos deben dinero. Si les dejamos marchar, nunca nos lo devolverán. Pero si no les dejamos marchar, no tendrán oportunidad de conseguir el dinero que nos deben. (Auster, 1991: 126)

Extrañamente, nunca se le ocurre a ninguno de los personajes, ni a Nashe ni a Pozzi, que uno de ellos podrá marcharse y conseguir el dinero mientras el otro se queda como garantía, incluso comenzando a trabajar para saldar la cuenta. Obviamente, esta opción no es coherente con el resto del desarrollo argumental, dado que el encargo y el cumplimiento del castigo está inscrito como parte esencial de la historia, y está implicado en su propio desarrollo.

En su libro *Vigilar y castigar*, Foucault escribe la historia de la transición que tiene lugar entre la forma en que el poder disciplinario fue percibido en el siglo XVIII, cuando el propósito del castigo era, sobre todo, ejemplarizante, hasta una forma más eficiente y provechosa de corrección y vigilancia. En el transcurso de ochenta años, la crueldad anterior del castigo entendido como espectáculo ritual del cuerpo se transformó en una nueva forma de punición que exploraba las intenciones del criminal y administraba una "economía del castigo".

Tanto en la novela como en la adaptación cinematográfica, encontramos en la historia de Jim Nashe y Jack Pozzi las huellas de esta dicotomía, en la encrucijada que representa el comportamiento de los dos amigos, así como el de sus dos captores, Flower y Stone. Como si estuvieran atrapados en un universo paralelo, Pozzi y Nashe ejemplifican los modelos opuestos de castigo. Mientras el jugador empedernido, arriesgado, temerario, supersticioso y temeroso de Dios, representa el cuerpo torturado, derrotado y finalmente eliminado del hombre condenado,

el personaje de Jim Nashe encarna al moderno iconoclasta que quema la estatua de los dioses pero que luego acepta su castigo por su acto de desafío a las autoridades. En consecuencia, Nashe se encuentra inmerso en un panóptico correctivo de autovigilancia, convencido a sí mismo de la urgente necesidad de pagar su deuda con la sociedad. De hecho, el impulso de despojarse de todas sus pertenencias materiales (que es la razón por la que acepta su castigo como una forma de “cura”) es constantemente anticipada tanto en la novela como en la película (Auster, 1991: 131). De forma similar, el proceso subliminal de inscribir al personaje de Pozzi como “el cuerpo del hombre condenado”, el cual apunta a su final violento, se transmite tanto a través de las maniobras narrativas del relato como en la destacable interpretación de James Spader en la película.

En el siguiente análisis de la novela de Auster y la película de Haas, sostenemos que la aplicación de conceptos debatidos en la crítica postestructuralista resulta enormemente productiva para una indagación profunda del relato. De este modo, la historia de la prisión y el panoptismo de Foucault nos arrojarán luz sobre los mecanismos implicados en la necesidad urgente de Jim Nashe de contribuir a su propio sometimiento y esclavitud. Por otro lado, “La precesión de los simulacros” de Baudrillard nos ayudará a “leer” aquellas secuencias que giran en torno al tema típicamente austeriano de la simultaneidad de identidades, a partir de la cual proliferan las réplicas y representaciones que se proyectan tanto en el exterior como en el interior del texto. Del mismo modo, el análisis de Brian Jarvis de las cartografías posmodernas, arrojará nueva luz en nuestra lectura de la noción persistente en la postmodernidad de simultaneidad temporal y ahistoricidad. Sin embargo, antes de proceder a la lectura detallada, nos gustaría dejar claro que lo que planteamos es el análisis de un “texto dual”, constituido por el relato escrito de Auster y el texto audiovisual de Haas, los cuales, como hemos argumentado, deben leerse en conjunto para obtener el significado inherente en ambas obras.

TRANSGRESIÓN Y AUTOVIGILANCIA

Hay tres conceptos básicos en *Vigilar y castigar* que pueden facilitar una exploración detallada de la narrativa poliédrica de *The Music of Chance*: el crimen como sacrilegio, la autovigilancia y la economía del castigo. Foucault argumenta que en el sistema feudal y monárquico el crimen era equiparado con el sacrilegio. En un ejercicio de “anatomía política”, Foucault sigue el análisis de Kantorowitz del “cuerpo del rey”, describiendo el modo en que un doble discurso se inscribe en la figura del monarca como a la vez transitorio e inmutable –el rey ha muerto, larga vida al rey– (ver Foucault, 1997: 35). Esta dualidad, que está claramente modelada según el patrón de la Trinidad cristiana, sirve para destacar el excedente de poder del monarca divinizado por oposición a la ausencia de poder del hombre condenado.

El segundo concepto, el de autovigilancia, es parte del sistema disciplinario del panóptico, en el que “una sujeción real nace mecánicamente de una relación ficticia” (Foucault, 1997: 206). Esta relación emerge de la concepción del panóptico como un edificio penitenciario circular en el que los prisioneros no saben nunca con certeza si están siendo observados desde la torre central. Al mismo tiempo, los reclusos comienzan a fiscalizar su propia conducta, convirtiéndose en sujetos que generan su propio encarcelamiento. Mientras que podemos leer el personaje de Pozzi en el relato como el cuerpo del hombre condenado que ha roto la santidad de la ley en una situación de disparidad radical de poder, Nashe acepta de buen grado su estancia forzada en una

situación de rigurosa autodisciplina materializada por la economía del castigo postfeudal, representada por el contable Bill Flower.

Como Jim Nashe, la mayoría de los protagonistas de las novelas de Auster luchan para romper las cadenas de una vida que está esencialmente determinada por la fuerza de las convenciones sociales: la educación, la carrera profesional, las restricciones financieras, el sufrir pérdidas personales. A todos los héroes de Auster se les ofrece una oportunidad de hacer un cambio en sus vidas, una oportunidad que viene normalmente espoleada por un simple acto aleatorio de transgresión (ver Walker, 2002: 416). En *The New York Trilogy* (1990), Quinn recibe una llamada de teléfono que cambia su vida desde el momento en que le impulsa a suplantar a un detective privado, que más tarde acaba absorto en la tarea de una rigurosa vigilancia de Stillman. En "Auggie Wren's Christmas Story" (Auster, 1995: 151-156) el personaje principal roba la cámara de una mujer ciega y emprende un proyecto artístico de extraordinaria estrechez de miras. En *The Book of Illusions* (2003), el destino de David Zimmer gira bruscamente cuando observa una película muda rodada por el director recluido Hector Mann. A consecuencia de esa iluminación, Zimmer pasa los siguientes años de su vida buscando laboriosamente y estudiando todas las copias de la obra de Mann.

Una constelación similar se invoca cuando el aparente nomadeo sin fin de Jim Nashe al volante de su coche llega a su fin cuando su dinero comienza a acabarse rápidamente. La oportunidad emerge de su encuentro azaroso con Jack Pozzi, que disparará una serie de acontecimientos que le llevarán eventualmente a una situación de autodisciplina extrema, una condición la cual Nashe (no tanto Pozzi) acepta de buena gana, incluso le da la bienvenida, y —como revela un escrutinio del texto dual de *The Music of Chance*— en realidad provoca de forma subconsciente. De hecho, el texto es tan pródigo en insinuaciones, anticipos y premoniciones que uno está tentado de creer que los acontecimientos que siguen a la partida de cartas son más que un monumental montaje por parte de Flower y Stone; son, en realidad, parte de un plan mayor pensado para dar a Nashe la oportunidad de embarcarse en un ejercicio de rigurosa autodisciplina típicamente austeriano.

Una de las primeras premoniciones del crucial cambio de rumbo de la vida de Nashe se produce cuando él y Pozzi se desplazan del hotel en el que se hospedan hasta la casa de los millonarios (Auster, 1991: 72). Nashe siente que se halla en "un momento de cambio decisivo (*a turning point*)", que "sus días en la carretera habían llegado a su fin", tiene la sensación de que "se encontraba en medio, flotando en un lugar que no era de aquí ni de allá" y tiene el pensamiento de que el triunfo inminente de Pozzi le parece demasiado fácil. Podría decirse que, en este punto inicial, Nashe tiene ya una noción clara de que lo que realmente desea de forma inconsciente es ser sometido a la "economía del castigo" de los millonarios.

Un arrollador sentimiento de felicidad inundó a Nashe cuando puso el pie en el suelo y se irguió. Duró sólo un instante, luego dio paso a una breve, casi imperceptible sensación de mareo, que desapareció en cuanto echó a andar hacia Pozzi. Después de eso su cabeza pareció quedarse curiosamente vacía, y por primera vez en muchos años cayó en uno de aquellos trances que a veces le afligían de mucho: un brusco y radical desplazamiento de su orientación interior, como si el mundo que le rodeaba hubiese perdido de pronto su realidad. (Auster, 1991: 80)

Este es el primero de una larga serie de extraños indicios que presagian el resultado de la partida de poker y el efecto radicalmente diferente que tendrá en Nashe y Pozzi. Por ejemplo, el hecho de que Pozzi no se va a salir con la suya es augurado por la convicción de Flower de que ellos

han sido escogidos por Dios, y su alarde “Hagamos lo que hagamos, todo parece salirnos bien” (Auster, 1991: 91); extrañamente reminiscente, y compensatorias, las mismas palabras han sido pronunciadas mucho antes por Pozzi.ⁱⁱ De forma similar, cuando ellos anuncian sus planes de construir un muro, Flower les revela que ese será su proyecto inmediato tras la partida de poker. Cuando le preguntan cuando va a comenzar el trabajo del muro, Flower responde “Mañana”, añadiendo, “Antes tenemos que ocuparnos de una partidita de poker. Una vez que hayamos terminado con eso, el muro es nuestro próximo proyecto” (Auster, 1991: 104). El comentario aparentemente inocuo adquiere un significado ominoso tras el resultado de la partida y el posterior “castigo”. Si los millonarios están tan seguros del inminente comienzo de la obra, ¿por qué no han contratado a un encargado para el trabajo? La única respuesta razonable en que Flower y Stone cuentan firmemente con que Nashe y Pozzi construirán el muro para ellos.

A esta sensación contribuyen los sentimientos que Nashe describe después de inspeccionar la maqueta de la Ciudad del Mundo. Habiendo tomado inicialmente a Flower y a Stone por “un par de excéntricos simpáticos”, después de toparse cara a cara con la réplica de un mundo totalitario de Stone, Nashe es incapaz de eludir los signos de alerta de inminente “violencia”, “crueldad” y “venganza”. La jovialidad de Flower se percibe súbitamente como una máscara que es a punto de caer y revelar algo terriblemente amenazador. Tan pronto como ellos se acomodan alrededor de la mesa de poker, Nashe “comprendió que no iba a ser sencillo, que el triunfo de Pozzi no era ni mucho menos seguro” (Auster, 1991: 108).

El comentario crítico de Flower “Willie y yo no jugamos sólo por dinero”, así como el anuncio de Nashe de que se van a apostar diez mil dólares, “un dólar por cada ladrillo del muro”, provoca que el lector infiera –quizá no en primera instancia, pero seguro que sí en una segunda lectura– que el resultado de la partida de poker y el subsiguiente castigo son conclusiones realmente conocidas de antemano. Después de la primera mano de la partida, Nashe se percató de que existe “una atmósfera de antagonismo genuino”, y cuando Flower and Stone aguantan bastante bien contra Pozzi, Nashe cae en la cuenta de que la partida bien podría ser un montaje amañado por los millonarios (Auster, 1991: 113).

Las sospechas de Nashe toman mayor fuerza cuando se excusa para ir al lavabo y vuelve a inspeccionar la Ciudad del Mundo, asumiendo la misma posición de mirada panóptica que Stone usó durante la visita previa, (en la película él acaba mirando desde una especie de escalerilla que parece una pequeña torre de vigilancia). Un perro expresa su desprecio a la justicia orinando en la boca de riego frente al Palacio de Justicia. Un ladrón enmascarado es castigado resbalando en una piel de plátano en un callejón, y otro recluso espera una suerte mucho más terrible, frente a un pelotón de ejecución (Auster, 1991: 115).

¿Qué significaba aquello? ¿Qué crimen había cometido aquel hombre y por qué le castigaban de aquella manera tan horrible? A pesar de toda la cordialidad y sentimentalismo reflejados en la maqueta, la impresión predominante era de terror, de oscuros sueños pasando tranquilamente por las avenidas a plena luz del día. Una amenaza de castigo parecía flotar en el aire, como si aquella fuera una ciudad en guerra consigo mismo, luchando por corregirse antes de que llegaran los profetas anunciando la llegada de un Dios asesino y vengador. (Auster, 1991: 115)

Un rasgo característico de esta escena en la adaptación cinematográfica es el trabajo de puesta en escena que sigue a Nashe mientras observa, casi a hurtadillas, la maqueta con detalle, y comienza a descubrir los aspectos más oscuros de “los Cuatro Reinos de la Unión” de Stone, escena que culmina con sus acción iconoclasta de romper de un tirón la imagen de los Creado-

res y guardársela en el bolsillo. Sin embargo, el acto contundentemente sacrílego, culminado en un ritual posterior que consiste en quemar las figuras, meramente marca la secularización del sistema de corrección y el fin del crimen como sacrilegio. Mientras Pozzi, en su superstición, cree que la manipulación del universo cometida por Nashe es la que los ha llevado a su caída en desgracia, Nashe parece coincidir con Foucault en que “las ceremonias, los rituales, las marcas por las que el excedente de poder del soberano se manifestaban son ya inútiles” (Foucault, 1997: 202).

El modelo de Stone había sido elogiado antes por Flower como un lugar donde los prisioneros “trabajan felizmente en varias tareas” con “sonrisas en sus rostros... porque son felices de haber sido castigados por sus crímenes” (Auster, 1991: 80). De ese modo, la Ciudad del Mundo explicita los dos modelos de castigo que Foucault describe en *Vigilar y Castigar* en los cuales se observa el cambio del castigo ejemplar a un ejemplo de un sistema de corrección y vigilancia más provechoso. El sistema de castigo anterior del crimen a través del espectáculo ritualizado del cuerpo se convierte gradualmente en un sistema que explora las intenciones del criminal y administra una “economía del castigo”. Significativamente, Stone describe su Ciudad el Mundo como caracterizada por la ahistoricidad posmoderna y la simultaneidad temporal: “Así es como me gustaría que fuese el mundo. Aquí todo pasa al mismo tiempo” (Auster, 1991: 96).

La naturaleza posmoderna de la incerteza ontológica es también lo que caracteriza la percepción de Nashe de los dos “entrañables excéntricos” Flower and Stone. La verdad es un concepto provisional para Nashe, y su sentido de la realidad está constantemente desafiado por cada nuevo giro de los acontecimientos y se basa completamente en las contingencias provocadas por su enfrentamiento con la autoridad divina, invisible y omnipotente de Flower and Stone. En el relato de la novela, esta noción vaga e incierta de la realidad se construye mediante la limitación del narrador en tercera persona que transmite la acción del interior de la mente del personaje principal. Muy raramente el narrador retrocede un paso y adopta un punto de vista más objetivo. Durante la mayor parte del relato el narrador adopta el punto de vista subjetivo de Nashe, impulsando al lector a identificarse con el conocimiento de la situación por parte de Nashe, que es siempre parcial y cambiante. En contraste, y en ausencia de una voz en off que encarne al narrador, los responsables de la película emplean diferentes estrategias, casi siempre basadas en la puesta en escena y en las actuaciones de los actores, para transmitir la casi infantil mezquindad de Flower y Stone y los continuos cambios de percepción de Nashe ante cada nuevo giro de acontecimientos. Esto es especialmente evidente en la secuencia de la primera inspección de la maqueta, la posterior escena de la cena que precede a la partida de poker, y en el regreso clandestino de Nashe a la Ciudad del Mundo.

La visita inicial a la casa, que incluye el ala que alberga la Ciudad del Mundo, parece confirmar en primera instancia las impresiones de Nashe de la jovialidad bulliciosa, si bien no excesiva de Flower, y la naturaleza silenciosa y tímida de Stone. Tras una segunda visión de la escena, sin embargo, muchos de las actuaciones y gestos aparentemente inocentes de los millonarios adquieren una cualidad ominosa. Por ejemplo, la insistencia en el número diez mil –“por ser exacto”– que muestra Stone mientras manipulando una de las figuras de la maqueta –inyectando algo con una jeringuilla, en lo que podría verse como un mantenimiento rutinario, pero también como una macabra forma de tortura–, adquiere sentido solo en retrospectiva, después de que sepamos que la deuda exacta de diez mil dólares convertirá a Nashe y Pozzi en personajes a tamaño real de la maqueta de la Ciudad del Mundo.

Cuando Stone y Flower comienzan a alardear de las virtudes del proyecto del muro, Pozzi comenta sarcásticamente “Estoy deseando verlo”, sin saber que va a verlo mucho más de mucho más cerca, y mucho antes de lo que imagina. Asimismo, el encuadre que presenta la cabeza de Stone flotando separada, como si fuera la representación de una deidad, tras lo que parece la verja de una prisión, convoca, en retrospectiva, la imagen de un dios omnisciente y severo representante de “los poderes que gobiernan la ciudad”, y que requiere una gran vigilancia de todos los ciudadanos –cada uno de los cuales acarrea la ciudad entera con él–, sin duda una alusión directa al panoptismo de Foucault y, al mismo tiempo, a la infinita cognoscencia del dios cristiano, el cual, a su vez, es reminisciente del superego de Freud “como el monitor interno de los deseos inconscientes” (Sarup, 1993: 65, traducción nuestra).

Así, mientras el cuerpo destrozado de Pozzi es puesto en exhibición en el prado como un espectáculo del cuerpo del condenado, Nashe ya “lleva a la ciudad entera con él”, es decir que Nashe ha interiorizado ya el sistema de autovigilancia. Después de experimentar un sueño recurrente de su fuga, descrito en la novela como “menos una distorsión de lo real que un simulacro” (Auster, 1991: 205), él se pregunta a sí mismo por qué no lo realiza y se escapa. Pero la interiorización del mecanismo de autovigilancia está ya muy avanzada.

[...] cada vez que hacía otro viaje se encontraba, inexplicablemente, pensando en el mundo en miniatura de Stone, como si el hecho de tocar una piedra le trajese a la memoria al hombre que tenía ese apellido. Antes o después, pensaba Nashe, habría una nueva sección que representaría el lugar donde él estaba ahora, un modelo a escala del muro y el prado y el remolque, y una vez que esas cosas estuvieran terminadas, colocaría dos figuritas en medio del prado: una sería Pozzi y la otra él. [...] A veces, incapaz de dominarse, llegaba incluso a imaginar que ya estaba viviendo dentro de la maqueta. (Auster, 1991: 209)

Los responsables de la película explotan de un modo consciente la inseguridad ontológica de Nashe y del público creando una puesta en escena mediante tres planos sucesivos: el primero de ellos muestra un modelo del prado y del muro con la mano enguantada de Stone colocando una piedra diminuta en la réplica del muro con unas pinzas que, por comparación, son gigantes. El encuadre se encadena suavemente con un plano de Pozzi surgiendo del fondo del cuadro como si ya formara parte del simulacro. La secuencia termina con un gran plano general del prado, el hombre y el muro visto a gran altura, un plano en el que el follaje de los árboles difumina la diferencia entre la visión de una persona que espía la realidad del prado con la de alguien observando la maqueta de la Ciudad del Mundo. Tanto la representación audiovisual como el relato escrito epitomizan la noción ambigua y contradictoria de lo real que tan frecuentemente aparece en la obra de Auster en la forma de representaciones enrevesadas de identidades de personajes, realidades y percepciones, representaciones de las que emerge la sensación de hiperrealidad que Baudrillard había descrito en “La precesión de los simulacros” (1978).

PROLIFERACIÓN DE RÉPLICAS Y SIMULACROS

En el comienzo de “La precesión de los simulacros” Jean Baudrillard diagnostica la erosión posmoderna de la línea divisoria entre lo real y su representación, entre el territorio y el mapa:

Hoy en día, la abstracción ya no es el la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni lo sobrevive. En adelante será el mapa que precede al territorio [...] (Baudrillard, 1978: 9).

En la novela de Auster y la película de Haas *The Music of Chance*, la pérdida de referentes estables se muestra dolorosamente clara a Nashe (y por extensión al público) en la escena en que Murks se muestra armado por primera vez. Tanto la cámara como (figurativamente hablando) el narrador de Auster abren con un primer plano de la pistola de Murks, pistola que, según el propio Murks “ayuda a ajustar el enfoque” (Auster, 1991: 172). Este es el incidente que hace que Nashe caiga definitivamente en la cuenta de que se ha estado engañando sobre la verdadera naturaleza de su absurdo confinamiento correctivo. Más tarde, veremos que la confusión y la inseguridad ontológica de Nashe llega al extremo precisamente cuando Murks deja de llevar el arma. “Nashe sintió que estaba al borde de un precipicio, mirando al fondo de un infierno privado que ni siquiera sabía que existiera” (Auster, 1991: 214)

Pero también Stone está ajustando su enfoque. Antes, Stone ha explicado que lo que falta en la Ciudad del Mundo es un modelo a escala de su propiedad, incluyendo la mansión, la cual, a su vez, debería incluir otra maqueta en miniatura de la maqueta. Nashe apunta que, en consecuencia, debería haber una sucesión interminable de maquetas dentro de maquetas, en escalas progresivamente decrecientes. Stone se muestra de acuerdo, pero se lamenta de que el trabajo sería muy intrincado y que el tiempo corre en su contra. Claramente, hay ahí una referencia directa a la condición posmoderna de hiperrealidad y a la cultura del simulacro.

De hecho, lo que Stone y Flower están realmente intentando no es sólo la construcción de una réplica dentro de una réplica. Más bien, Flower y Stone han hecho previsiones desde el mismo comienzo del proyecto de una proyección de copias dentro de copias de escala creciente y enmarcadas en *el mito de lo real* (Jarvis, 1998: 80-92). Desde el planteamiento de la trama, y hasta el encuentro con los millonarios, numerosos comentarios, indicios, premoniciones y pistas claves apuntan a que Nashe y Pozzi han sido engatusados en este juego con el único propósito de ser parte de un modelo a escala real de la finca, la mansión y el muro. Como en “La precesión de los simulacros” de Baudrillard, la idea del modelo precede a una representación a tamaño real que se asocia falsamente con el mundo original.

Al final, –como en un intento modernista de encontrar referentes en una hiperrealidad posmoderna– el relato se resiste a ser leído como una historia de autodisciplina en un panóptico, o como la historia de un castigo ejemplar ritualizado en un contexto pseudo-feudal. Puesto que ambas lecturas serían fruto de colocar al relato marcos históricos. Y, al contrario, en *The Music of Chance* todo se derrumba en el presente; como la Ciudad del Mundo donde “todo ocurre al mismo tiempo”, el texto encarna la simultaneidad de lo antiguo y lo nuevo, el muro representa la unión de momentos separados de la historia, e incluso la música que Nashe toca con su sintetizador barato suena mejor cuanto más antigua es. Por decirlo brevemente, “la experiencia posmoderna es la de la sincronización; saquea las imágenes del pasado y al usarlas niega su historicidad y las sitúa en un presente eterno” (Sarup, 1993: 165, traducción nuestra).

Bibliografía

AUSTER, Paul. *The New York Trilogy*. Penguin, 1990.

AUSTER, Paul. *The Music of Chance*. London. Faber and Faber, 1991.

AUSTER, Paul. *La música del azar*. Barcelona. Anagrama (Traducción de Maribel De Juan), 1991.

AUSTER, Paul. "Auggie Wren's Christmas Story." *Smoke and Blue in the Face: Two Films*. New York: Hyperion, 1995. 151-56.

AUSTER, Paul, *The Book of Illusions*. London, Faber and Faber, 2003.

BAUDRILLARD Jean, "La precesión de los simulacros". *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós. 1978.

FOUCAULT, Michel. *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión* (Traducción de Aurelio Garzón Del Camino) Siglo Veintiuno editores, 1997.

HAAS, Philip. (Director, USA) *The Music of Chance*. Columbia TriStar Home Entertainment, 1993.

JARVIS, Brian. *Postmodern Cartographies: The Geographical Imagination in Contemporary American Culture*. London: Pluto Press, 1998.

SARUP, Madan. *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1993.

WALKER, Joseph S. "Criminality and (Self) Discipline: The Case of Paul Auster"

MFS Modern Fiction Studies - Volume 48, Number 2, Summer 2002, pp. 389-421

Notas

¹ Aunque nos referimos a la novela y a la película por su título original, señalamos que las citas de la novela están extraídas de la versión en castellano: Auster, Paul. *La música del azar*. Barcelona. Anagrama (Traducción de Maribel De Juan), 1991.

² "Soy el Chico del Gordo, ¿recuerdas? Da igual lo que diga. Mientras sea yo el que lo diga, todo saldrá bien".

4

Otras aproximaciones



Apuntes para una reflexión sobre la biografía fílmica

Bénédicte Brémard
Université du Littoral-Côte d'Opale

Desde las series de T.V.E. (*Lorca, muerte de un poeta*, Juan Antonio Bardem, 1987 *Miguel Hernández*, José Ramón Larraz, 2002...) a películas de autor como *Mar adentro* (Alejandro Amenábar, 2004), *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992), *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999) o *Juana la loca* (Vicente Aranda, 2000), la multitud de variantes fílmicas de la biografía curiosamente no ha dado lugar a tentativas de teorización y reflexión sobre las diferencias esenciales entre éstas y sus equivalentes literarios. Tan ignorado queda el tema que ni siquiera se utiliza el término *biofilme* o *biopelícula*, más apropiado al caso que nos interesa que el de *biografía*. Tampoco existen catálogos, estudios o historias del género en sí, aparte de los que se integran en otro tema de estudios, como el llevado a cabo por Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras sobre los pintores en el cine en su libro *La pintura en el cine*.¹ A través de los ejemplos recientes que proponen el cine y la televisión españoles, intentaremos presentar una serie de puntos por profundizar: el prejuicio por el término, el problema de la definición, el papel de la muerte en estos relatos de vida, el biofilme documental y su contrario, la biografía imaginaria, la elección del actor y del protagonista, la inserción del biofilme en una obra de autor, la frontera entre biofilme y autobiofilm. Intentaremos así determinar hasta qué punto el filme desarrolla las posibilidades del lenguaje biográfico y hasta qué punto el biofilme desarrolla las posibilidades del lenguaje fílmico.

EL PREJUICIO POR EL TÉRMINO

Como notamos en la introducción, es de notar que no sólo no se utiliza el término *biofilme* o *biopelícula*, sino que es el concepto mismo de película biográfica lo que parece rechazado por parte de la crítica cinematográfica. Así se pudo leer, por ejemplo, a propósito del *Goya en Burdeos* de Carlos Saura (Herederó, 1999):

La misma pintura de Goya exigía (...) una actitud no conformista, liberada de servidumbres y no sometida a los clichés de un vulgar biopic.

Nótese el uso de la abreviación inglesa, como si el género no tuviese representantes en España, y el hecho de que el autor de estas líneas no explica en absoluto cuáles son los clichés del género ni en qué se puede tachar de "vulgar".

EL PROBLEMA DE LA DEFINICIÓN

Por otra parte, es cierto que en el momento de aplicar el término *biofilme* a una película, vamos a tropezar con más de una dificultad. Tenemos que recordar que si el término que se refiere a la obra escrita, biografía, existe sólo desde el siglo XVIII, el acto de escribir una vida es mucho más antiguo. Por otra parte, el estudio de la biografía como género es bastante escaso; parece que la biografía sólo sirve de punto de comparación para la definición de la autobiografía. Lo importante es que la historia del género nos revela que nace de la tradición antigua del elogio fúnebre, seguida por los evangelios y vidas de santos destinadas a dar un ejemplo. Poco a poco la literatura laica se apodera del género para contar la vida de escritores famosos².

En cuanto a las características internas de la biografía, se suele destacar el hecho de que, contrariamente a la autobiografía, incluye el relato de la muerte del protagonista y por lo tanto demuestra la pervivencia de su recuerdo (May, 1979: 162-163, la traducción es nuestra):

El biógrafo oficial, en cuanto a él, nunca deja de acabar, a saber, por los penosos detalles sobre el lento declive de su personaje, luego por su desaparición. [...] El biógrafo, [...] por el mismo hecho de que está escribiendo la vida de un muerto, demuestra por su gesto que el recuerdo de ésta se perpetuó más allá de la muerte fisiológica. [...] La biografía [...] concede un lugar privilegiado (al relato de la muerte) sobre todo cuando [...] fue la confirmación de una vida ejemplar.

¿Qué hacer entonces de películas como *Juana la loca* (Vicente Aranda)? A pesar de un título que parece dar la promesa de un biofilme, no se trata stricto sensu del relato de la vida de la reina en la medida en que no empieza con su nacimiento sino en la víspera de su boda con Felipe el Hermoso, ni tampoco acaba con su muerte sino con una breve aparición de ella, vieja, aludiendo al recuerdo del amor por su esposo. En este sentido, y si consideramos el hecho de que la muerte que casi clausura el filme no es la de Juana sino la de Felipe, podríamos proponer la definición de *Juana la loca* como biofilme, pero no como biofilme de la reina sino como relato fílmico del nacimiento y de la muerte del amor por su esposo y de la locura que derivó de éste según la visión propuesta por Aranda.

¿RELATO DE VIDA O RELATO DE MUERTE?

Hace falta subrayar que si la muerte del protagonista no es, como lo acabamos de demostrar, un momento imprescindible del biofilme que no se pueda contornar, lo mismo puede decirse del nacimiento y de la infancia. Si no es obligatorio, hay que reconocer que parece ser un tópico de biofilme hasta el punto que los pocos que lo evitan intentan justificarlo de un modo u otro. Por ejemplo, sabemos que el proyecto inicial de *Goya en Burdeos* era volver de la muerte del pintor a su nacimiento, proyecto abandonado finalmente por el director en favor de una serie de vaivenes temporales que él juzgó menos sistemáticos (Willem, 2003: 157). Ahora bien, en la secuencia de la agnía del personaje y justo antes de la secuencia final que representa su nacimiento, como para justificar que no se hayan enseñado más cosas de su infancia, Goya (Paco Rabal) dice «He olvidado cómo era de niño», como si toda la película sólo fuese el reflejo de sus recuerdos y por lo tanto, ya que ya no puede acordarse de cosas más lejanas, tiene que terminar. Cabría al mismo tiempo destacar una categoría aparte del biofilme que, en vez de interesarse por la vida de un personaje público, se interesa más bien por su muerte. La serie de televisión de Juan Antonio Bardem, *Lorca, muerte de un poeta* (1987), por su título, el proyecto inicial y el tiempo que dedica a los últimos días de vida del escritor (casi dos de los seis capítulos), relevaría sin duda de esta categoría³. Asimismo, la última película de Alejandro Amenábar, *Mar adentro*, se interesa por la lucha de Ramón Sampedro para obtener el derecho a morir. El resto de su vida sólo aparece sugerido mediante una serie de fotografías que mira el personaje de la abogada Julia (Belén Rueda) y que vienen montadas en paralelo con la secuencia de su accidente, a modo de ilustración del tópico de la vida que desfila ante los ojos del que cree que va a morir. Si en el caso de Lorca, el interés por la muerte del poeta nacía de los entonces recientes trabajos de investigación de Ian Gibson que aclaraban muchos puntos oscuros sobre las circunstancias de ésta, en el caso de Amenábar, había una voluntad de dejar una huella del combate jurídico de Sampedro sin caer en un argumento anacrónico, como lo explica el propio director en los comentarios del DVD de la película:

Yo quería que la película pudiera seguir siendo una referencia en el futuro para todas las personas que estén interesadas en la vida o la muerte porque estoy seguro de que la ley cambiará porque siempre cambia.

LA REPRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES

El último ejemplo nos invita a otro punto de reflexión para el estudio de las particularidades del biofilme. En efecto, una de las más evidentes diferencias entre éste y su variante literaria es la necesaria encarnación por actores de personajes reales. La crítica tiene este aspecto como fundamental ya que suele destacar la interpretación del actor del biofilme. Sería interesante comparar los que eligen hacer encarnar al protagonista por varios actores según la edad (como José Coronado y Paco Rabal en *Goya en Burdeos*), con los que hacen la elección del maquillaje para envejecer al héroe. Cuanta más reciente es la vida del protagonista, más difícil y más destacable es la interpretación de un personaje cuya imagen queda grabada en la memoria de los espectadores. Éste es el caso de *Mar adentro* ya que existían varias imágenes grabadas de Ramón Sampedro, desde reportajes y entrevistas de televisión hasta la grabación de su propia muerte, imágenes recreadas por la película de Amenábar como si fuesen secuencias que necesariamente tenían que satisfacer el horizonte de expectativa del espectador ya que por ellas

Sampedro llegó a ser conocido y por lo tanto, objeto de un biofilme. Como lo resume con humor Javier Bardem en el *making-off* de la película:

Estoy nervioso, estoy con la carga de la responsabilidad. [...] Es saber que vas a interpretar a un personaje que fue real y que sigue siendo real y muy importante en la mente de muchas personas. [...] Espero volver a Galicia y que no me tiren piedras.

Por fin, si sería interesante saber cuáles son los diferentes actores que han encarnado, dentro de una o de varias películas, al mismo personaje real, también habría que estudiar el caso de la encarnación de dicho personaje por parte de un mismo actor en películas distintas. Este caso es el de Paco Rabal, que interpretó a Goya en el biofilme de Nino Quevedo y, casi 30 años más tarde, en el de Saura (y en 1982 en *Los Desastres de la guerra* de Mario Camus). Coincide con la cuestión de la identificación actor-personaje, del diálogo intertextual que puede establecerse entre varias películas a través de la presencia de un mismo actor (Serceau, 1999: 139; Vanoye, 1989: 137) y nos permite subrayar que el análisis del papel del actor en la película y de modo más general en el cine también merecería un estudio profundizado que queda todavía por hacer, aunque en Francia el Grupo de Investigación sobre la Imagen en el mundo hispánico (G.R.I.M.H.) ya ha dado un primer paso en esta dirección con los trabajos de Jean-Claude Seguin sobre Marisa Paredes o de Jean-Paul Aubert sobre Paco Rabal (Seguin, 2000, I: 211-224 y Aubert, 2003: 97-108).

SIN ACTOR Y SIN MUERTE: EL BIOFILME DOCUMENTAL

Por otra parte, también existe la posibilidad en el caso de biofilme sobre un personaje todavía vivo, de que se encarne a sí mismo, como es el caso en la película de Víctor Erice *El sol del membrillo* en que tanto el pintor Antonio López como sus amigos o los miembros de su familia interpretan sus propios papeles. Un caso como éste realza la dificultad de distinguir el documental de la ficción ya que mezcla la grabación del pintor trabajando con recreaciones de secuencias, o conversaciones más o menos espontáneas con su entorno (sin diálogos escritos pero pidiéndole el director que evoque tal o cual tema). Como confirmación de lo que hemos visto antes, sin embargo incluimos *El sol del membrillo* dentro de nuestra categoría *biofilme* porque, si sólo representa unos meses de la vida de Antonio López, presentados a modo de diario o crónica (con mención de las fechas, con el sonido de las noticias en la radio que permiten contextualizar el biofilme, con la insistencia en el paso de las estaciones), también considera necesario incluir detalles que van reconstituyendo la vida del pintor: las conversaciones con su amigo Enrique Gran sobre sus años en la Escuela de San Fernando, la fotografía del viaje a Grecia o el sueño que cuenta López al final en que se ve a sí mismo de niño.

EL OTRO POLO: LA BIOGRAFÍA IMAGINARIA

El biofilme imaginario representaría el polo opuesto al biofilme documental. Podemos explicar merced al ejemplo de *La luz prodigiosa* (Miguel Hermoso, 2002) lo que entendemos por biofilme imaginario. *La luz prodigiosa* es la adaptación de una novela de Fernando Marías; nos presenta la historia de un joven pastor que recoge a un herido a principios de la guerra civil española en Granada. En 1980, busca al hombre al que salvó la vida, se entera de que es un vagabundo y

logra encontrarle de nuevo. El hombre sigue sin hablar desde aquel entonces. Cuida de él y se asombra descubriendo que toca muy bien el piano o viéndole llorar delante de la televisión que pone una entrevista de Salvador Dalí. Como en una biografía de Dalí descubre una foto de Lorca tocando el piano, empieza a investigar con la idea de que el hombre al que salvó la vida podría ser Federico García Lorca. Así que a partir de la parte desconocida o misteriosa de la vida de un personaje real —en este caso, la muerte de Lorca, cuyo cadáver nunca se encontró— se puede inventar la continuación de la historia, completarla. Otro ejemplo de biofilme imaginario tenemos en la película de Carlos Saura *Buñuel y la mesa del rey Salomón* (2001), que pone en escena a modo de película de Indiana Jones a tres personajes reales, Lorca, Dalí y Buñuel en la mítica época de la Residencia de Estudiantes madrileña. Si estos ejemplos son extremos, cabe preguntarse hasta qué punto no es lo que hace todo biofilme, incluso si no es su punto de partida: una vida que no tenga su parte de misterio menos interés tiene para ser llevada a la pantalla, menos libertad deja al autor para la invención del guión, para proponer su visión, su versión de las zonas oscuras de una vida, a menos que el autor de la película tenga como propósito hacer un trabajo de historiador y no de creador.

LA ELECCIÓN DEL PROTAGONISTA: PARA UNA HISTORIA DEL BIOFILME

Esta última reflexión sobre las motivaciones de los autores de biofilmes nos lleva a constatar que varios personajes reales son recurrentes como protagonistas de biofilmes. Unos fueron protagonistas de biofilmes en épocas distintas: es el caso de Lorca, héroe de los ya mencionados *Lorca, muerte de un poeta*, *Buñuel y la mesa del Rey Salomón* y *La luz prodigiosa* pero también de otras películas como *Muerte en Granada* (Marcos Murinaga, 1996, con Andy García) o *A un dios desconocido* (Jaime Chávarri, 1977).

Evidentemente, esta recurrencia tendría que ser objeto de análisis y en el caso de Lorca podemos avanzar la hipótesis de que su figura no paró de ser objeto de recuperación por parte del cine desde la vuelta de la democracia. También tenemos que notar que sólo después de esta necesidad de recuperación aparecieron los biofilmes imaginarios, como si el paso de cierto tiempo o la existencia previa de biofilmes con cierto rigor histórico fuesen necesarios para dejar libertad creativa e imaginativa a los cineastas.

Por otra parte, es sorprendente constatar la coincidencia temporal con la que algunos personajes reales son objeto de varios biofilmes: así por ejemplo, en 2001, antes del éxito de *Mar adentro* de Alejandro Amenábar, un telefilme sobre Ramón Sampedro pasó casi desapercibido. Titledo *Condenado a vivir* y dirigido por Roberto Bodegas, se presenta, si lo comparamos con *Mar adentro*, como la simple recreación de las entrevistas de Ramón Sampedro o los reportajes de televisión sobre su historia sin que se creen muchas secuencias sobre su vida cotidiana —apenas dura una hora y veinte minutos. Resulta una sensación de distanciamiento subrayada, por ejemplo, por el hecho de que el testimonio grabado por Sampedro en el momento de morir se vea primero dentro de la pantalla de un televisor, con la elipsis del momento de la muerte y el eufemismo (sólo se ve a Sampedro tumbado y de perfil después de haber bebido el veneno mortal). Así que esta secuencia, al igual que el resto de la película, parece conformarse con relatar hechos ya conocidos sin que se pueda percibir la intención de tal relato, contrariamente, en el ejemplo de la secuencia final, a la intención de Amenábar de enseñar que Sampedro murió sufriendo. Por otra parte, hay que reconocer que sin duda la película de Roberto Bodegas no

gozó del mismo presupuesto ni del mismo reparto que la de Amenábar. Pero esta diferencia de óptica entre la simple reproducción de la realidad y el trabajo de invención y creación queda plasmada en las fotografías elegidas para el DVD de ambas películas. Mientras que *Mar adentro* se estrenó con la foto de Javier Bardem de frente, tumbado y vestido con un jersey blanco parecido al que llevaba Ramón Sampedro en una de sus entrevistas, el DVD salió con la foto de perfil de Javier Bardem en su aspecto de Sampedro joven, delante del mar, como en la secuencia de su accidente, o sea una secuencia de la que no existen otras imágenes que las creadas por Amenábar. Podemos suponer que es para diferenciar el DVD de *Mar adentro* del de *Condenado a vivir* ya que éste salió con la fotografía de Ernesto Chao, el actor que interpreta a Ramón Sampedro, tumbado y con el jersey blanco ya mencionado.

Otros ejemplos de coincidencia temporal tenemos, por ejemplo, con el *Goya* de Saura que se estrenó unas semanas apenas después del *Volaverunt* de Bigas Luna, en el momento del 250 aniversario del nacimiento del pintor, proponiendo ambos biofilmes su peculiar visión de la supuesta relación amorosa entre el pintor y la duquesa de Alba y de la muerte de esta última. Sin embargo, sólo se trata de una vuelta de este tema ya que ya había inspirado a Benito Perojo en 1942 una variación imaginaria titulada *Goyescas* con Imperio Argentina en el papel de la condesa de Gualda, y que había sido tema del melodrama *The naked maja* (Henry Koster, 1958) con Ava Gardner en el papel de la duquesa y Anthony Franciosa en el de Goya. Estos datos confirman así nuestra anterior hipótesis sobre la afición del cine por ciertos personajes reales y ciertos aspectos de su vida.

Por fin, y volveremos sobre este aspecto, parece a primera vista que en la actualidad los cineastas, por lo menos en España, tienen una predilección por los artistas a la hora de contar la vida de un personaje real. Podría ser por razones parecidas a aquéllas con las que Jacques Aumont explica el interés actual del cine por la pintura o sea la reivindicación del estatuto de artista por parte del cineasta en un momento en que el cine se ve amenazado por la reproducción y la vulgarización que ofrecen los nuevos medios (Aumont, 1989: 252-254). Biofilmes sobre escritores, pintores⁴ son aparentemente más frecuentes que sobre personajes históricos⁵ y se nota en este último caso la propensión a dejar aparte el lado histórico del personaje. Así, como ya hemos sugerido, la Juana la loca de Aranda es una esposa enamorada y celosa más que una reina, o Saura se inventa a San Juan de la Cruz escribiendo «La noche oscura» durante su reclusión en el monasterio de los carmelitas de Toledo en 1577-1578, porque lo que le interesa es mostrar el proceso creativo del escritor (D'Lugo, 1991: 235).

EL AUTOR Y EL BIOFILME

Una historia del biofilme también tendría como ventaja presentar a los directores que tuvieron un interés recurrente por el biofilme. Tal interés no puede ser siempre meramente fortuito y si consideramos, por ejemplo, el caso de Carlos Saura, es revelador de cierta coherencia de la obra cinematográfica de este autor. Carlos Saura contestó con los nombres de tres personajes históricos (o míticos) a la interpretación que Agustín Sánchez Vidal le propuso de los tres hermanos de *Ana y los lobos* como tres representaciones de un mismo personaje, Juan Español, con sus obsesiones por el sexo, la violencia y la religión (Sánchez Vidal, 1988: 215):

Si coges, por ejemplo, la historia de España, mis tres hermanos podrían ser San Juan de la Cruz, don Juan de Austria y don Juan Tenorio...

Más tarde, Sánchez Vidal constató que dos de los biofilmes de Saura correspondían con dos de las facetas del «Juan Español» que aparecían en *Ana y los lobos* (Sánchez Vidal, 1988: 215):

Si en la primera [La noche oscura] se aborda una espiritualidad rebelde, hay algo en la segunda [El Dorado] de otro de los Juanes nacionales (el militar, Don Juan de Austria) desde su reverso de fracaso y guerra civil.

Según esta interpretación, podríamos considerar entonces la obra biofílmica de Saura como un tríptico que desarrolla en tres biofilmes una especie de biofilme de la nación española como él la ve; la tercera parte de este tríptico podría componerla *Goya en Burdeos* si tomamos en cuenta que su propósito inicial era (Gurpegui, 1999): «ver su relación con las mujeres que le rodeaban» o sea Leocadia Weiss, su hija Rosarito y la duquesa de Alba.

Añadía Sánchez Vidal que estas tres facetas del «Juan Español» representaban también tres tabúes, tres prohibiciones de la censura con las que Saura tuvo que enfrentarse durante los primeros años de su carrera, lo que nos lleva a preguntarnos cuáles serían los vínculos y las fronteras entre biofilme y autobiografía.

BIOFILME Y AUTOBIOFILME

En realidad aquí deberíamos utilizar el adjetivo «autobiofílmico» más que el sustantivo «autobiofilme» ya que como lo recuerda Damien Zanone, en estudios literarios, desde los años 1970, el adjetivo admite una definición más amplia que el sustantivo, incluyendo las obras de cualquier forma en que el receptor pueda sentir la expresión de la vida o los sentimientos del autor (Zanone, 1996: 13, la traducción es nuestra): «que una obra sea autobiográfica no significa en absoluto que sea una autobiografía».

Por otra parte, Zanone cita el ejemplo de Jean-Paul Sartre y su «propensión a prestar sus propias obsesiones a los escritores cuyas vidas se ha dispuesto a contar (Baudelaire, Genet, Flaubert)» (Zanone, 1996, 82, la traducción es nuestra). Como lo explica Zanone, en literatura, sólo en el siglo XX con la petición de Proust de distinguir entre el hombre y la obra, se abandonó la actitud crítica promocionada por Sainte-Beuve que valoraba cada obra de un autor como fragmento de su autobiografía (Zanone, 1996: 52). Varios indicios incitan a veces a la crítica a ver detrás de un biofilme un autobiografía disfrazado o por lo menos un carácter autobiográfico. Como ya hemos dicho, la preferencia de los cineastas por el personaje del artista no puede ser meramente casual y no conllevar cierta proyección o identificación. Así, por ejemplo, es imposible no notar que Saura, como Goya, es aragonés; que lleva varios años interesándose por el pintor; que su mujer, Eulalia Ramón, interpreta el papel de la esposa del pintor; y que sus declaraciones nos incitan a otros paralelos cuando dice (*Heraldo de Aragón*: 1999):

Tiene mucho que ver conmigo y con generaciones como la mía o la anterior que vivieron la guerra, la postguerra y el exilio. Es una historia muy conocida y similar a la de Buñuel, otro aragonés genial, exiliado y con la añoranza por su tierra.

Es cierto que los problemas de Goya con la Inquisición también encuentran un eco en los de Saura o Buñuel con la censura. Sin embargo, ¿sería el biofilme el vehículo privilegiado de lo autobiográfico o no más que una película de ficción? Esto queda por determinar, porque, como lo explican Jacques Lecarme y Éliane Lecarme-Tabone (Lecarme y Lecarme-Tabone, 1997: 262, la traducción es nuestra):

Pudo ocurrir que el autor creara un efecto de verdad personal muy fuerte, interpretando él mismo el papel del protagonista: así Sacha Guitry, en *Le roman d'un tricheur*, Orson Welles, en *Citizen Kane* o Mr Arkadin, François Truffaut en *La nuit américaine*; pero el autor-actor sigue siendo completamente distinto del protagonista, bien ficticio. Fellini alcanza el mismo efecto personal delegando su identidad en su doble favorito, Marcello Mastroianni. Pero para que haya autobiografía, siempre hay una instancia de sobra, a veces la del personaje, a veces la del actor. Los directores lo notan tanto que sienten la necesidad de escribir bellas autobiografías, cuando ya no se les deja dirigir películas.

En conclusión, nos parece que el interés conjunto, que hemos intentado reflejar a través del breve análisis de algunos ejemplos del reciente cine español, de los cineastas (algunos llegan a realizar varios biofilmes en su carrera) de los actores (que, sin miedo a las etiquetas, interpretan varias veces a un personaje que existió, o se enfrentan con el reto de prestar su cara a un personaje cuya imagen permanece grabada en las memorias merced a la foto o la televisión) y de los espectadores por el biofilme justificaría que se superase el prejuicio por el término y se considerasen las posibilidades de una reflexión sobre el género, dados los varios enfoques desde los que se puede estudiar (autor, actor, protagonista, secuencias características, carácter autobiográfico) y que hemos tratado de esbozar aquí. Y ya que el último punto de nuestra reflexión nos llevaba a una comparación entre biofilme y autobiográfico, nos gustaría terminar con una cita de Martin Scorsese que, curiosamente, evoca el filme como autorretrato microscópico (*Libération*, mayo de 1986, citada por Aumont, 1989: 252, la traducción es nuestra):

Lo importante sería [...] hacer películas como si fueses un pintor. Pintar una película, sentir físicamente el peso de la pintura en el lienzo. No ser estorbado por nadie. Dejar reposar un lienzo inacabado y comenzar otro. Hacer autorretratos cada vez más pequeños.

Como lo analiza Jacques Aumont, la fascinación del cineasta por la figura del pintor (casi podría decirse lo mismo del escritor) coincide con la reivindicación por parte de los cineastas del trabajo solitario y de la relación física, táctil, con la obra. En este sentido, podríamos considerar el biofilme como el hermoso fruto del más utópico deseo del cineasta.

Bibliografía

- AUBERT, Jean-Paul, «Le visage palimpseste de Paco Rabal», *Image et mémoire(s), Les cahiers du GRIMH*, Université Lumière-Lyon 2, 2003: 97-108.
- AUMONT, Jacques, *L'Oeil interminable. Cinéma et peinture*, Paris, Séguier, 1989.
- BERTHIER, Nancy, «Carlos Saura ou l'art d'hériter», en Castellani, Jean-Pierre (coord.), *Goya en Burdeos de Carlos Saura*, Éditions du Temps, 2005: 191-239
- BRÉMARD, Bénédicte y Jaime CÉSPEDES, «Biografía y poesía en la pantalla: *Lorca, muerte de un poeta* de Juan Antonio Bardem (1987)», *CRISOL. Homenaje a Madeleine y Arcadio Pardo*, Université Paris X-Nanterre, 2006.
- CASAS, Quim, «La desmesurada vida del genio», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 14/11/1999, p.10-11.
- D'LUGO, Marvin, *The films of Carlos Saura. The practice of seeing*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1991.
- GURPEGUI, Carlos, «Goya, fresco y fascinante», *El Periódico de Aragón*, Zaragoza, 23/11/1999.
- HEREDERO, Carlos F., «La pintura incomprendida», *Diario 16*, 21/11/1999.

- LECARME, Jacques y Éliane LECARME-TABONE, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997.
- MAY, Georges, *L'autobiographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, edición de 1984.
- ORTIZ, Áurea y María Jesús PIQUERAS, *La pintura y el cine*, Barcelona, Paidós, 1995, 2a edición 2003.
- SÁNCHEZ, Alberto, *Carlos Saura*, Festival de Cine de Huesca, 1991.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *El Cine de Carlos Saura*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1988.
- SAURA, Carlos: "A Goya se le trató como a un artista peligroso", *Heraldo de Aragón*, 1/11/1999.
- SEGUIN, Jean-Claude, «Marisa Paredes», *Images et Divinités, Les cahiers du GRIMH*, Université Lumière-Lyon 2, 2000, I: 211-224.
- SERCEAU, Michel, *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires*, Liège, Ed. du Céfal, 1999.
- VANOYE, Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan université, coll. Fac. cinéma, 1989.
- WILLEM, Linda M., *Carlos Saura. Interviews*, University Press of Mississippi, 2003.
- ZANONE, Damien, *L'autobiographie*

Notas

- ¹ Aunque nos alegramos de que la presencia de *Goya en Burdeos* en el programa de las pruebas de la oposición de la enseñanza secundaria en Francia haya despertado muy recientemente cierto interés por el biofilme entre los universitarios franceses. Así en un reciente seminario, Nancy Berthier explicó el desprecio por el biopic por sus vínculos con la propaganda. No tomamos en cuenta aquí el libro de George F. Custen *Bio/Pics* por limitarse a la producción del cine clásico de los estudios de Hollywood, lo que inicialmente denotaba el término *biopic*.
- ² Las informaciones al respecto están sacadas de May, Georges, 1979: 155-168.
- ³ Se propone un análisis de esta serie en Brémard y Céspedes: 2006.
- ⁴ Según Quim Casas, Goya es el pintor español que ha sido objeto de más biofilmes; recuerda las interpretaciones que se hicieron de Velázquez (José Luis Gómez en *Luces y sombras*), Dalí (Lorenzo Quinn en la película de Antoni Ribas) El Greco (Mel Ferrer) y Picasso (Anthony Hopkins), («La desmesurada vida del genio», *La Voz de Asturias*, Oviedo, 14/11/1999, p.10-11).
- ⁴ Marvin D'Lugo sugiere que la madurez cultural e intelectual de España desde el final de los 80 hace menos atractivo el tema de la construcción de la hispanidad, destacando el caso aparte que forman los biofilmes de Saura *El Dorado* (1988) y *La noche oscura* (1989) (D'Lugo, 1991: 225). También tenemos que recordar que el biofilme con personaje histórico fue el género favorito de la exaltación del nacionalismo en los primeros años de la dictadura, con títulos como *Inés de Castro* (García Viñolas y Leitaó de Barros, 1944), *Eugenia de Montijo* (López Rubio, 1944), *Reina Santa* (Rafael Gil, 1946), *Locura de amor*, *Agustina de Aragón*, *La Leona de Castilla* y *Alba de América* (Juan de Orduña, 1948, 1950 y 1951).

La intertextualidad y lo biográfico

Demetrio E. Brisset
Universidad de Málaga

A large, bold, white letter 'S' is centered within a solid black square. This graphic element serves as a visual anchor for the start of the main text block.

Si equiparamos la obra cinematográfica con un *texto fílmico*, una buena herramienta analítica operativa serán los *Análisis Fílmicos*, como confluencia teórico-práctica de:

- Antropología visual, que aporta que “la representación no es un espejo de la realidad” ya que la significación de los mensajes icónicos está culturalmente determinada, son “dispositivos codificados” que al leerlos como *textos*, para su interpretación dependen de los *contextos*, tanto el de su construcción como el de la recepción; y su interés por desvelar las “políticas de la representación” dominantes.
- Ciencias de los símbolos, como semiótica, iconología y psicoanálisis.
- Otras ciencias sociales, como la sociología y la historia, especialmente en su vertiente biográfica.

Aquí se propugna un análisis fílmico que considere las relaciones entre textos, contextos e *intertextos* (grupo de obras relacionadas); así como el reflejo biográfico.

ANTECEDENTES

En lo que respecta a los análisis filmicos, el precedente aquí invocado es el de Bellour sobre una secuencia de *Los Pájaros* de Hitchcock (1963), cuando descubre en la relación dual de su pareja de *héroes*:

La dialéctica hitchcockiana del deseo y de la ley que se muestra bajo la figura reversible del culpable y del falso culpable, unidos por la recíproca sujeción a la prueba de la que Los pájaros ofrecen un renovado escenario al desplazar el esquema policiaco al nivel del símbolo, para marcar en él más claramente la realidad del fantasma (Bellour, 1969: 38).

Sin seguirle en el análisis plano a plano ni en su búsqueda de las repeticiones formales, se le puede acompañar en su exploración de lo simbólico, y en su identificación de la dualidad de la culpabilidad como *impulso* narrativo. Comenta Narboni a propósito de este análisis, que es un “empeño de atravesar la estructura para reencontrar lo *ausente*, de lo que ella es la envoltura”; y entonces hallar ese espacio “designado por Foucault como el vacío del que toda representación obtiene su posibilidad”, o el que Lacan definía como “lugar del desconocimiento” (Bellour, 1969:39). Que podríamos relacionar con los sentimientos, ese *tercer sentido* de Barthes: *el obtuso*.

Otras propuestas de análisis textuales aplicados a la obra fílmica, proceden de la semiótica (Metz, 1974) y la sociología histórica (Ferro, 1977 y Sorlin, 1985). En lo que toca a los instrumentos analíticos, Aumont y Marie (1990) aportan una útil vía abierta a los fenómenos externos al propio filme, recientemente reformulada por Stam (2001: 226): “el análisis del filme es una práctica abierta y marcada por lo histórico [...] un género de escritura sobre cine abierto a distintas influencias; coordenadas de pensamiento; esquemas; principios de pertinencia, tanto cinematográficos como extracinematográficos”.

Entre los investigadores españoles se cuenta con un interesante estudio comparativo entre filmes de terror y sus modelos literarios, realizado desde una posición antropológica por Gubern y Prat (1979: 11, 27 y 44) en la década de los 70 y publicados en libro en 1979. Su interés por este género fílmico se debe a reconocerlo como “parte integrante del folklore de la sociedad industrial [y] que resulta tan significativo para entender las neurosis, las frustraciones y los déficits colectivos de nuestra sociedad”. Después de tratar sobre *el ensueño cinematográfico*, constatan que “los estímulos y respuestas emocionales predominan en el espectador cinematográfico sobre los cognitivos o reflexivos”; y más tarde admiten que en el espectador se produce una doble identificación: con la víctima y en cierta medida también con el monstruo o el enemigo.

Otras aportaciones son las de: González Requena (1995: 19 y 40), cuando propone “desvelar el orden simbólico que el texto artístico construye en torno a lo indecible [ese] secreto de su *espacio sagrado*, y para ello, identificar conflictos en el eje semántico-narrativo principal”; García Jiménez (1993: 61)z, al sostener que en las adaptaciones, como en todo “*transfert narrativo* [se da] una ‘migración de motivos’ narrativos de una estructura lingüística a otra, o, al menos, a otra estructura signifiante”; y Zunzunegui (1996: 10, 51 y 58) quien incita a “deconstruir mecanismos de la lógica constructiva del film [...] buscar relaciones entre elementos de documentos [para mostrar] cómo la historia se constituye en relato fílmico”, y prefiriendo que en vez de *puesta en escena* nos refiramos a *puesta en forma*, ese “conjunto de los elementos que contribuyen a constituir el film en objeto estético”, desde la primera idea hasta que es recibida por los espectadores, llamando “momentos pregnantes del film” aquellos en los que “la ideología deviene forma”. Y tales son los autores con los que nuestra metodología más se relaciona.

A partir de las anteriores propuestas, se pretende una personal aplicación de las nuevas tendencias de investigación en el ámbito de los análisis fílmicos, que están complementando las teorías del cine, en actual auge.

Así, se practicará el análisis textual, tanto de una obra audiovisual considerada como *hipertexto*, como de la obra literaria sobre la que se ha basado, su *hipotexto*. Sobre esta relación de *hipertextualidad*, nos basaremos en Bajtin, Kristeva y Genette.

También se ejercitará un análisis histórico-cultural, que contemple los documentos, tanto relacionados con los contextos como con los intertextos, en el que tienen cabida lo mismo el enfoque de Vygotski que el del maestro Julio Caro Baroja, quien lo amplía con la comparación de formas.

Ahora bien, no podemos proceder al análisis de un artefacto cultural como si se tratase de una isla perdida, sujeta a un autocomplaciente aislamiento. Hay que tener en cuenta que está inmerso en un "tejido documental de unidades, series, relaciones" (Foucault); que refleja la herencia cultural asimilada por el autor de la obra; y que cualquier expresión cultural mantiene una necesaria relación con otras expresiones, que es lo que Bajtin define como *dialogismo*, considerada dicha expresión como cualquier *complejo de signos*. Siguiendo a Stam (1999: 232-3), "el concepto de dialogismo sugiere que cada texto forma una intersección de superficies textuales. Todos los textos son estructuras de formas anónimas insertadas en el lenguaje, variaciones sobre esas fórmulas, citas conscientes o inconscientes, confluencias e inversiones de otros textos". Por último, para Kristeva, todo texto forma un *mosaico de citas*, que no se pueden reducir a meras influencias.

Así, se buscará en los *contextos culturales* la herencia de la mentalidad colectiva. Y tal análisis múltiple se emprenderá desde la óptica disciplinar de la *antropología visual*. Un precedente de investigación en esta línea es el que realizamos en el 2000 sobre el documental surrealcomunista *Las Hurdes o Tierra sin pan*, dirigido en 1933 por Luis Buñuel, al que se compara con la tesis doctoral de Legendre que le sirvió de base.

Otra línea-fuerza será vincular ambos relatos con las vicisitudes vitales de sus respectivos autores, o sea, incluir *lo biográfico* en el análisis de sus textos de ficción.

Respecto al cine, desde la renovación de la posguerra se fue apoderando lo biográfico de muchos de los temas, como recuerda Vanoye (1996: 26-27): "Fueron los autores europeos quienes reivindicaron la posibilidad de escribir directamente una historia-tema, un guión en el cual la historia y el tema ya no se distinguen porque son consustanciales. Nótese que esta posición corre pareja a menudo con una inspiración de tipo personal, casi autobiográfica, y/o un declarado compromiso sociopolítico o estético. Piensen en Rosellini y Renoir –los *jefes*–; en Bresson, Bergman, Fellini, Antonioni, Truffaut, Godard, Eustache, Fassbinder, Wenders, etc. La elaboración del guión y del filme se parece más a un encuentro entre temáticas personales, estados emotivos y elementos narrativos (originales o tomados de la literatura y del cine) que a un trabajo deliberado de composición referido a unas normas".

Ya el gran Federico Fellini, en cierta ocasión declaró envidiar a Stanley Kubrick, debido a que éste "puede contar todas las historias que quiera sin por ello dejar de contarse a sí mismo. Yo, por el contrario, estoy condenado a una suerte de eterna autobiografía"¹.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que la reflexividad autobiográfica sobre la vida y el arte se ha hecho casi indispensable para las obras-ensayo de hoy (Ishaghpour, 1986: 144), y que en nuestros dos autores abundan los elementos autobiográficos en sus obras, por lo que se faci-

tará el énfasis en lo que de circunstancias vitales tienen ambos textos, buscando lo que Barthes denomina *resonancias*.

En lo que se refiere a los documentos manejados en esta investigación, relativo a Kafka se extrajeron de su obra literaria anterior y un poco posterior a su creación de la novela. La documentación disponible consiste en sus minuciosos *Diarios*, su dilatada correspondencia y sus relatos cortos, que en total rondan a las 2000 páginas: material abundante, pues, que se ha entrecruzado.

Respecto a Welles, se consultaron sus escritos, numerosas entrevistas y todos sus filmes terminados, así como fragmentos de algunos inconclusos. Se analizaron el guión literario y el *découpage* o despiece del filme montado.

En ambos autores, se complementó la búsqueda de información con la lectura de biografías (especialmente las de Brod y Wagenbach para Kafka; Leaming, Bogdanovich y Higham para Welles), estudios de especialistas y críticas, tanto de su época como actuales.

En lo que toca al filme, se ha profundizado en su recepción en el momento del estreno, hace ya 42 años, para valorar si con el tiempo transcurrido siguen manteniéndose en pie muchas de las afirmaciones de la crítica de entonces. Lo que entronca con la actual vía de estudio de los procesos comunicativos centrada en los receptores.

SÍNTESIS DE LA LECTURA EFECTUADA

El mismo Kafka nos aporta un elemento teórico a tener ahora en cuenta, cuando escribió que: “Los signos se producen continuamente, todo está lleno de signos, pero sólo nos percatamos de su existencia cuando se nos hace tropezar contra los mismos de un empujón” (Carta a Felice, 24-I-1913).

De hecho, a fines de enero de 1915 leería a su novia Felice *El guardián de la puerta*, y en ese momento: “se me reveló la significación de la historia [...] El contenido de mi conciencia es totalmente nebuloso” (*Diario*: 24-I-1915). Esto confirma que el propio autor puede no ser consciente del sentido de su texto. Y en este caso, al tratarse de la leyenda o apólogo que sintetiza el sentido de la novela, que el autor se hubiera dado cuenta de lo que estaba transmitiendo sólo después de haberlo escrito, resulta esclarecedor.

También aceptaremos la posición de Clifford (1988: 121) cuando admite que la etnografía es “más que una técnica empírica de investigación, una disposición cultural más general”, al estudiar unos textos radicados en ese terreno compartido por surrealismo y etnografía, “las dos caras de la fascinación por lo familiar y lo extraño, lo exótico y lo banal” (Russell, 1999: 26). Hemos tratado de aplicar una visión histórico-cultural a nuestro estudio comparativo sobre textos que muestran realísticamente historias con carácter emparentado con lo surrealista, que relatan situaciones en las que el individuo se halla en disociación con las normas que rigen su grupo social, posible objeto de estudio pues desde la antropología, especialmente en su vertiente visual en el caso del hipertexto.

Cuando Welles se enfrentó al problema de la adaptación fílmica de *El Proceso*, que ofrece poca acción, mucho diálogo y bastante introspección, contó con la ventaja de que Kafka emplea una escritura dramática, aportando series de escenas con indicación de elementos del decorado y la

iluminación, lo que facilitaba su *puesta en forma*, que realizó con gran respeto a la esencia del texto literario, buscando un aire centroeuropeo del S. XIX.

Ahora bien, para no sobrepasar las dos horas, no tuvo otra opción que reducir la trama argumental, eliminar algunos personajes y situaciones, y resumir los conceptos y elementos significativos.

La reducción más importante fue la temporal. La novela se inicia en la mañana que Josef K. cumple 30 años², y termina un año después, "la antevíspera" del siguiente aniversario de su nacimiento. En el film, el lapso temporal que abarca la historia es breve, pudiendo ser días. Refuerza esta sensación el hecho que el protagonista porta siempre el mismo traje.

Al mismo tiempo que recortaba los acontecimientos de la historia, por otro lado añadía unos diálogos que consideraba enriquecedores; y al situar la acción en la época contemporánea, trasladándola del período previo a la I Guerra Mundial a los tiempos de la Guerra Fría, también tuvo que actualizar el entorno y los objetos que utilizan o rodean a los personajes.

Para encarnar los personajes femeninos, eligió algunas de las más bellas actrices del momento (Romy Schneider, Elsa Martinelli, Jeanne Moureau), lo que acentuó un aspecto seductor de K. hacia las mujeres.

Entremos en la construcción de la *materia del contenido*, esa historia que se narra en el texto literario y en el fílmico, procediendo a desmontar y confrontar (o deconstruir) sus estructuras narrativas propias. Como el relato de dichas historias está organizado en forma de secuencia de acontecimientos, se puede aislar la *acción* como unidad elemental. Si además de los cambios físicos, también se tienen en cuenta los diálogos que modifican el sentido, dicha unidad de análisis se podría identificar como la *situación dramática*³. En las consecutivas situaciones se ubican y relacionan entre sí los personajes, que comparten relaciones de poder, modelos afectivos y códigos de conducta, y se relacionan con los agentes sociales del contexto situacional. Desde esta perspectiva, hemos subdividido los capítulos de la novela de acuerdo con la cadena de situaciones expresadas.

Comenzaremos comparando el relato original con el guión literario, para ver luego las otras modificaciones introducidas en el rodaje, en parte a causa de su gusto por la improvisación, pero también obligado por las azarosas circunstancias de la producción.

A. ESTRUCTURA DE LOS RELATOS LITERARIOS

NOVELA (<i>Situaciones</i>)	FILME (Guión literario)
	0 Leyenda "Ante la Ley"
I 1. Arresto de K. 2. Jornada laboral de K. 3. Conversación con casera 4. Charla con Srta.B.	I 1. Arresto de Kay 2. Conversación con casera 3. Sigue el informe policial
II 5. Aviso de la Justicia 6. Interrogatorio	II 4. Con casera, sobre Srta. B. 5. Charla con Srta. B.
III 7. En la sala vacía 8. El estudiante de leyes 9. El ujier cornudo 10. Archivos judiciales	III 6. Visita prima en oficina 7. Amiga de B. traslada baúl
IV 11. La amiga de la Srta. B.	IV 8. Aviso en el teatro 9. Interrogatorio
V 12. Castigo de inspectores 13. Propósito de luchar y repetición castigo	V 10. Castigo de inspectores 11. Visita del tío (sigue castigo)
VI 14. Visita del tío 15. Encargo al abogado 16. Juegos con Leni 17. Reproche del tío	VI 12. Encargo al abogado 13. Juegos con Leni 14. Aspectos legales 15. Reproche del tío
	VII 16. En la sala vacía 17. El estudiante de leyes 18. El ujier cornudo 19. En archivos judiciales
VII 18. K. decide defenderse 19. Consejo del industrial 20. Taller del pintor	VIII 20. Paseo con prima 21. El cerebro electrónico (repetición castigo)
VIII 21. Block, otro acusado 22. K. despide al abogado 23. Humillación de Block	IX 22. Block, otro acusado 23. Kay despide al abogado 24. Humillación de Block
	X 25. Taller del pintor
	XI 26. Vuelve el abogado 27. El infierno
IX 24. El cliente italiano 25. Sermón del abate (con <i>Ante la Ley</i>)	XII 28. Sermón del abate
X 26. Ejecución de K.	XIII 29. Ejecución de Kay

B. ESTRUCTURA DE LOS RELATOS FÍLMICOS

FILME (Guión literario)	FILME (Montado)
0 Leyenda <i>Ante la Ley</i>	0 Leyenda <i>Ante la Ley</i>
I 1. Arresto de Kay 2. Conversación con casera 3. Sigue el informe policial	I 1. Arresto de Kay 2. Compañeros de oficina 3. Con casera, en cocina 4. Sigue el informe policial 5. Con la Srta. B.
II 4. Con casera, sobre Srta. B. 5. Charla con Srta. B.	II 6. En la oficina
III 6. Visita prima en oficina 7. Amiga de B. traslada baúl	III 7. Amiga de B. traslada baúl
IV 8. Aviso en el teatro 9. Interrogatorio	IV 8. Aviso en el teatro 9. Interrogatorio
V 10. Castigo de inspectores 11. Visita del tío (sigue castigo)	V 10. Castigo de inspectores 11. Visita del tío (sigue castigo)
VI 12. Encargo al abogado 13. Juegos con Leni 14. Aspectos legales 15. Reproche del tío	VI 12. Consulta al abogado 13. Juegos con Leni 14. Aspectos legales 15. Reproche del tío
VII 16. En la sala vacía 17. El estudiante de leyes 18. El ujier cornudo 19. En archivos judiciales	VII 16. Paseo con prima
VIII 20. Paseo con prima 21. El cerebro electrónico (repetición castigo)	VIII 17. En la sala vacía 18. Recorrido con el ujier
IX 22. Block, otro acusado 23. Kay despide al abogado 24. Humillación de Block	IX 19. Block, otro acusado 20. Kay despide al abogado 21. Humillación de Block
X 25. Taller del pintor	X 22. Taller del pintor 23. Persecución niñas
XI 26. Vuelve el abogado 27. El infierno	XI 24. En la catedral
XII 28. Sermón del abate	XII 25. Ejecución de Kay
XIII 29. Ejecución de Kay	XIII 26. La gran explosión

ESQUEMA CENTRAL DE LA INVESTIGACIÓN DESARROLLADA SOBRE EL PROCESO

Pasando a recapitular las líneas-fuerza de la investigación desarrollada, se puede formular el siguiente cuadro general:

BIOGRAFÍA	HIPER-TEXTUALIDAD	CONTEXTOS	
		Específico:	Común:
KAFKA	NOVELA	Praga judía	I Guerra Mundial
	<i>Adaptación</i>		Cultura Occidental y su idea de justicia
WELLES	FILME	Poder USA	Guerra Fría
	<i>Recepción</i>	<i>Género "Dramas judiciales"</i>	
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; display: inline-block;">INTERTEXTOS</div>			

CONCLUSIONES, ENTRE LAS QUE DESTACAREMOS:

1) Resonancias Kafka-Welles:

Mientras que Kafka sólo era conocido entre los círculos bohemios de Praga y entre los literatos de vanguardia de lengua alemana, desde veinteañero Welles era ya famoso por el orbe. A pesar de esta tremenda disparidad, entre ambos artistas se pueden encontrar muchas concomitancias o resonancias vitales:

Angustia por su aspecto físico⁴; Sentimiento de culpa respecto a sus padres, a los que *creían defraudar*; Perfeccionismo casi neurótico en sus obras, que les impedía terminarlas; Fantasmas femeninos que complican la convivencia normal; Tendencia a engañar a los demás; Inconformismo; Marginación; Inseguridad; Pesimismo; Afán autodestructivo.

2) Incorporación de elementos autobiográficos en sus textos:

a) La novela *El Proceso* –la más cinematográfica de las de Kafka según Kyrrou– está contada de modo subjetivo, como serie de historias que giran en torno del personaje de K., quien denuncia la corrupción de un sistema judicial y lucha contra un Poder inalcanzable y omnipresente, basado en la apariencia de necesidad de la maquinaria burocrática.

K. es al mismo tiempo: Culpable de ser jefecillo en un engranaje socio-laboral despersonalizado; Falso culpable que proclama su inocencia, siguiendo al bíblico Job.

K. se defiende justificando las decisiones adoptadas a lo largo de su vida, en una especie de alegato del Juicio Final.

Pero, si es derrotado, es por haber provocado el combate.

b) El filme *El Proceso* fue realizado por Welles con absoluta libertad, disfrutando al hacerlo como una fábula en clave de comedia negra que encubría una sátira contra la burocracia, los abogados, y los abusos de la ley y el poder.

Respecto a la novela, suprimió, añadió y cambió tanto acciones como personajes, elementos y conceptos; así como trastocó el orden de los acontecimientos. El ambicioso guión literario tuvo que ser reducido debido a la falta del presupuesto prometido.

Los decorados previstos se irían disolviendo a lo largo del relato. En su lugar, los improvisados escenarios reales se convirtieron en "lugar de tristeza y esperas".

Entre las actualizaciones efectuadas, destaca la actitud desafiante del judío K. (que transita por un campo de concentración); el sombrío barrio viejo de Praga aquí presente como futurista e inhóspito suburbio; la oficina bancaria como megacentro de mecanógrafos; y la nueva época ejemplarizada en el cerebro electrónico y la gran explosión.

Los recursos estilísticos son los típicos de la filmografía de Welles: tomas con gran angular, deformadas y con profundidad de campo, insólitos picados y contrapicados, luz reflejada, planos-secuencia; montaje preciso.

No se cuida la continuidad entre escenas, provocando la sensación de cierta incoherencia o *lógica onírica*.

3) Recepción:

a) Respecto a las críticas e interpretaciones del momento del estreno del filme (Navidad de 1962 en París, mediados 1963 en Madrid), se pueden destacar los siguientes conceptos:

- Favorables: Es el filme más importante del año, según los redactores de *L'Avant Scène du Cinéma* y los lectores de *Film Ideal*; Welles integra la ficción de Kafka a la suya; K. parecido a Kane; rebeldía de K.; fascinación; fidelidad; soledad; poética; potencia del padre-legislador; máxima expresión del ateísmo en el cine; infierno de la existencia humana cuando se niega a Dios; el hongo atómico, reflejo de la angustia moderna; en una sociedad resignada, americanizada; vivimos en un estado policíaco, un universo concentracionario, con partidos políticos totalitarios; cumbre de la visión del horror, con elementos del cine de terror; es una comedia.
- Desfavorables: Welles deforma a Kafka; formalista; ejercicio de estilo; aburrida; simplista; sin sentido; determinista; de confusa ideología; megalómana; demasiado barroca; la angustia es externa; ambigua (¿K. sueña o está loco?).

b) En lo que respecta a las opiniones actuales, que abundan en Internet, tenemos: Obra maestra; gran legado cinematográfico de Welles; gran impacto visual; visión claustrofóbica; sensación paranoica; denuncia del poder corrupto; reflejo de las purgas de McCarthy; misógina (no agradable para las mujeres); galería de personajes cínicos; acusados no se solidarizan, y desearían ser jueces; K., imagen invertida de Jesucristo.

c) Opiniones del propio Welles, quien dice no tomar partido: su filme es fiel al espíritu de Kafka; no hay en él un solo símbolo; es una pesadilla; es surrealista; K. colabora con una sociedad culpable; K. es también el público; el final debía ser la suma de todas las bombas. Y en su núcleo se halla la actitud frente a la culpabilidad.

4) Modelos inspiradores de:

- La novela: El Juicio Final al que los dioses someten a los humanos, según muchas religiones; los tribunales austrohúngaros; y los juicios carnavalescos en las mascaradas populares de invierno.
- El filme: *M, el vampiro de Dusseldorf* (Fritz Lang, 1931); *La dama de Shanghai* (O. Welles, 1948); *Impulso criminal* (Richard Fleisher, 1959).

Estos serían los más claros componentes de los *grupos de transformaciones* levi-straussianos dentro de los que se ubicarían.

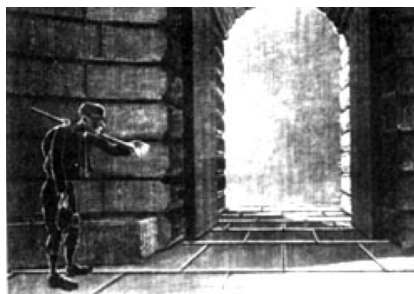
Finalmente, la realidad y la pesadilla son intercambiables, hasta el punto de que para muchos lectores y espectadores, la historia narrada sería un mal sueño de Josef K. Mostrar el angustiioso mundo onírico con la misma precisión y distanciamiento que en un reportaje, es quizás el mayor logro de la deslumbrante adaptación de Welles.



Dibujo hecho por Kafka



Decorado de la estación de Orsay



El guardián de la puerta



K. y su vecina



K ante la puerta de la ley



K se defiende en su interrogatorio



Pesadilla visual al visitar al pintor

Bibliografía

- BELLOUR, Raymond (1969): "Les Oiseaux", *Cahiers du Cinéma* #216.
- BRISSET, Demetrio E. (1996): *Los mensajes audiovisuales. Contribuciones a su análisis e interpretación*, Málaga, Universidad de Málaga.
- BRISSET, Demetrio E. (2004): "Las adaptaciones cinematográficas: Propuesta clasificatoria" @, en J. Benavides, E. Fdez. Blanco, D. Alameda (eds.) (2004): *Información, producción y creatividad en la Comunicación*, Madrid, Fundación Univ. Complutense/ Ayt1. Madrid:115-128.
- BRISSET, Demetrio E. (2001): "'Las Hurdes' desde la antropología visual", en A. Castro (ed.) (2001): *Obsesión ES Buñuel*, Madrid, 8 y 1/2: 264-309.
- CLIFFORD, James (1988): *The predicament of Culture*, Cambridge, Harvard Univ. Press.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (1993): *Narrativa Audiovisual*, Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1995): "Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura", en *El análisis cinematográfico*, Madrid, Ed. Complutense.
- ISHAGHPOUR, Youssef (1986): *Orson Welles*, Paris, Cahiers du Cinéma-L=Étoile.
- KAFKA, Franz (1989): *El Proceso* (Hernández, I. ed.), Madrid, Cátedra.
- KAFKA, Franz (1977): *Cartas a Felice y otra correspondencia*, Madrid, Alianza.
- KAFKA, Franz (1975): *Diarios I (1910-13) y II (1914-23)*, Barcelona, Lumen.
- GUBERN, Roman y Joan PRAT (1979): *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*, Barcelona, Tusquets.
- LEAMING, Barbara (1991): *Orson Welles -1983-*, Barcelona, Tusquets.
- NARBONI, Jean (1969): introducción a "Les Oiseaux", *Cahiers du Cinéma* #216.
- RUSSELL, Catherine (1999): *Experimental Ethnography*, London, Duke Univ. Press.
- STAM, Robert (2001): *Teorías del cine*, Barcelona, Paidós.
- STAM, Robert y otros (1999): *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona, Paidós.
- VV.AA., en Romaguera, J. y Alsina, H.(eds.) (1989): *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra.
- VV.AA. (1963): "Découpage de *Le Procès* de Orson Welles", *L'Avant-Scène du Cinéma* #23.

VANOYE, Francis (1996): *Guiones modelo y modelos de guión -1991-*, Barcelona, Paidós.

WELLES, Orson (1962): A Guión de "El Proceso", *Temas de Cine* #22-23.

ZUNZUNEGUI, Santos (1996): *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, Barcelona, Paidós.

ZUNZUNEGUI, Santos (1994): *Paisajes de la forma*, Madrid, Cátedra.

Notas

- ¹ Según contó el director Gianni Amelio en el número de homenaje póstumo de *Cahiers du Cinéma* a Kubrick, citado por Vicente Molina Foix en *El País semanal*, 6-III-2005.
- ² Aunque apenas se recalca, informando tan solo que esa misma mañana, en su oficina K. recibió ngran cantidad de felicitaciones de aniversario tan aduladoras como amistosas (cap. I).
- ³ Especialmente a partir de Propp (1971), Fozza y otros (1983) y Aumont y otros (1989), como desarrollo en mi libro de 1996, donde propongo un modelo de ficha para el análisis fílmico.
- ⁴ Welles se sentía angustiado de que se rieran de su gordura, según confesó a B. Leaming. En 1960, tras dos estancias infructuosas en el célebre balneario italiano de Montecatini, donde ntodo el mundo se pasea con un vaso de agua apestosao, desesperó para siempre de adelgazar algo (1991: 463-6).

El elemento musical en el cine. Un modelo de análisis

Teresa Fraile
Universidad de Salamanca

El análisis de la música de cine podría llevarse a cabo, aparentemente, de la misma manera que el resto de las composiciones de música pura, según el examen riguroso de la partitura, interno y aislado, y el análisis formal, armónico, melódico, etc. No obstante, a la hora de proceder al análisis de la música en el cine, y sin menospreciar en absoluto este tipo de análisis, resulta evidente que es necesario e imprescindible un análisis de la música con relación a los elementos visuales, es decir, analizar la música para la imagen en relación con la imagen.¹ Esto es indispensable, en primer lugar para facilitar al oyente y al potencial compositor la comprensión del papel que la música desempeña en la narración cinematográfica, y por otro lado, para asentar el círculo de acción que debe abarcar la nueva disciplina del estudio de música de cine en un plano académico.

Aunque varios autores han pretendido categorizar la funcionalidad de la música de cine, no se ha llegado a un consenso claro que facilite el análisis. La situación de la investigación de esta disciplina en España está aún en una fase inicial, y en muchos casos relegada a ámbitos no científicos, lo cual facilita que los estudios aislados propongan sistematizaciones propias. Por eso la terminología y los conceptos correspondientes varían mucho de unos estudios a otro. Tanto la clasificación primaria basada en cualidades externas, que se expone a continuación, como la clasificación de funciones de la música en la película, han sido realizadas, en su mayoría, por estudiosos que no proceden del ámbito de la música, sobre todo como estudio académico. De ahí que pequen de cierta vaguedad, y manifiesta falta de rigor en los aspectos musicales. La revisión de estos conceptos ha sido planteada ya, a causa de las limitaciones que suponen (Olarte, 2001: 3-11). Con este trabajo confiamos aportar una metodología de análisis útil a la hora de comprender la música en el cine.

CLASIFICACIÓN PRIMARIA PARA EL ANÁLISIS DE LA MÚSICA EN EL MEDIO AUDIOVISUAL

La clasificación que se plantea a continuación es una síntesis que recoge las sistematizaciones tradicionales que se han realizado en la literatura de música para la imagen. Está basada en cualidades externas, características circunstanciales que no afectan directamente al papel que la música cumple en el seno de la película, pero cuyo conocimiento es imprescindible para determinar el contexto de la composición.

1. Según el origen de la composición de la música

- Compuesta originariamente para el film o *música original*
- No compuesta directamente para el film (*música prestada, preexistente o adaptada*).

Esta es la distinción más básica que se refiere a la procedencia de la música, pero a partir de esta diferenciación existen varios matices que acercan ambos términos.² Por un lado, la música prestada se puede utilizar de manera *literal* o *no literal*. Así, se emplea el término *adaptación*³ para designar aquella música prestada que no se utiliza en su forma *literal*, es decir que se ha transformado para su intervención en la película. Por otro lado la composición *original* de la película puede hacer referencia directa a una pieza preexistente. Son los casos en los que, por necesidades de ambientación narrativa o por exigencias del director, al músico se le pide que componga “a la manera de” o en el estilo de una época determinada.

2. Según su finalidad

- Colocada arbitrariamente
- Con un fin comercial.
- Como recurso para dar “prestigio”
- Función social de la música, como discurso ideológico.

Las razones para la elección de un cierto tipo de música en muchas ocasiones se escapan a las necesidades estéticas o funcionales de una película, y vienen determinadas por condicionamientos externos. No debe perderse de vista que la producción de un film es un proceso muy complejo donde entra en juego la concepción de la obra como objeto del mercado, lo cual trae consigo multitud de condicionantes económicos: el tiempo de música que se produce, los medios y la calidad de las sesiones de grabación, la plantilla de intérpretes que grabará la música, los derechos de reproducción de temas preexistentes, o los beneficios de ventas de bandas sonoras musicales, por citar algunos. Como ejemplo, son abundantes los casos en los que la elección musical se ve influida por la difusión comercial que posteriormente tendrá la banda sonora, como las recopilaciones de canciones pop, o de otros estilos de actualidad, que surgen de películas y se convierten en éxitos de ventas. Sin embargo, hay que señalar que a dicha elección comercial generalmente se une una clara elección estética.

3. Según la fuente de emisión de la música

DIEGÉTICA:⁴ También llamada *real*⁵, realista, objetiva (Beltrán, 1984: 31), accidental (Xalabarder, 1997: 28), *source music* (Nieto, 1996: 39), música ruidos (Martín, 1996: 127)⁶, *livello interno* (Micelli, 1982), música de pantalla (Chion, 1997: 193), o *actual Sound*. Es aquella que pertenece a la ficción de una película, es decir, se desarrolla en el mismo tiempo y lugar que la acción. Se produce en el espacio sonoro de la diégesis, al que pertenecen también los diálogos y los sonidos de sala. La “fuente” que produce esa música existe dentro de la propia narración: una radio que escuchan los personajes, la orquesta en una sala de baile, etc.

INCIDENTAL: Se la ha llamado, además, música extradiegética, irrealista, subjetiva o sugestiva (Beltrán, 1984: 31), *featured music*, *livello esterno*, música de foso y *background*⁷. Forma parte del mismo espacio sonoro que el sonido en off, como la voz en off, o efectos sonoros irrealistas respecto a la narración. Es un comentario musical externo a la ficción de la película, no tiene una fuente justificada dentro de la historia.⁸

CINE MUSICAL: Se coloca en un grupo aparte porque la mayoría de la música que oímos es a la vez diegética y no diegética, pero los números musicales y las letras forman parte de la narración de la película.

4. Según el grado de sincronización de la música con la imagen

- **Articulación sincrónica:** Música e imagen guardan una relación de dependencia en la articulación de los acentos musicales y visuales respectivamente, que se producen sincrónicamente. Es necesario un análisis previo de la imagen para que la música marque musicalmente los movimientos visuales o bien, al contrario, un estudio de la música para que la imagen le acompañe sincrónicamente.
- **Articulación asincrónica.** La música corre paralela a la imagen, pero sin articulación dinámica con ella.

Entre ambos extremos existe un sinfín de variantes, puesto que la música puede subrayar el ritmo de montaje, adaptarse a los golpes dinámicos de la secuencia, de los movimientos de actores u objetos en un plano, etc. El caso extremo de articulación sincrónica suele aparecer en la técnica del *mickeymousing*, que consiste en música imitativa a la que además acompañan figuras rítmicas musicales exactamente sincrónicas (articulación sincrónica exacta) que puntúan las acciones y el movimiento⁹.

José Nieto distingue entre sincronía *dura* y *blanda*, la primera referida a una articulación muy rígida, como el *mickeymousing*, y la segunda a la música que se apoya solamente en los acentos dinámicos más marcados.

5. Según su articulación conceptual (paráfrasis o autonomía)

Uno de los factores determinantes en la concepción de la música es la *articulación conceptual*. Ésta se refiere a la manera en que música e imagen se corresponden desde un punto de vista extradiegético, es decir, hasta qué punto la música sigue el desarrollo de la acción narrada, si va apoyando la el significado de la acción o si se libera de ella. A grandes rasgos, se pueden distinguir tres actitudes fundamentales dependiendo de su articulación conceptual.

- **PARALELISMO:** se construye como una sincronía conceptual, donde el carácter de la música apoya sincrónicamente el desarrollo de la acción. Sus características, por tanto, son la fluidez, la sincronía, la redundancia y un carácter descriptivo. También puede llamarse música paráfrasis, pleonasma o *música empática*.
- **AUTONOMÍA:** parte de la situación de libertad de la banda sonora con respecto a la imagen, al menos en un plano expresivo. En este caso la música se coloca en una posición de *contrapunto* o de *contraste*. También se llama *música anempática*.
- **PARTICIPACIÓN ARTÍSTICA Y PARTICIPACIÓN DRAMÁTICA:** engloba las propuestas en las que la propia música forma parte del contenido de la obra. Mientras en la participación artística el contenido es estético, creativo, y da un vuelco a la concepción total de la obra, en la participación dramática el contenido es concreto y ayuda a completar el texto narrativo.

ACERCAMIENTO FORMAL

El análisis de la música en el audiovisual, en un sentido más estrictamente musical, posee una serie de particularidades que deben ponerse de relieve a la hora de proceder a su estudio.

Como primera matización, conviene aclarar que no existe un género, tipología o estructura musical concreta y específica de la música de cine (Chion, 1997: 252-254). De hecho, cualquier género o forma musical pueden estar asociados a la pantalla en un momento dado, y convertirse entonces en música de cine. Por tanto se puede definir como música de cine toda aquella que se inscribe en el marco de una obra cinematográfica.

Sin embargo, sí es cierto que en un sentido más restringido, la tradición compositiva para la imagen ha dado lugar a un conjunto de obras que comparten características musicales. Entre ellas se puede señalar la apertura de la música de cine a toda clase de *influencias estilísticas* porque al incorporar múltiples tendencias musicales, el cine se constituye como receptor de una amalgama de estilos. Por otro lado destaca su *volubilidad*, es decir, la capacidad de adaptación al uso que se haga en cada momento específico de la película, puesto que muy a menudo debe cambiar el carácter, el estilo, el ritmo, el matiz, etc. en un tiempo mínimo, ya no sólo de una secuencia a otra, sino incluso en un mismo plano. Precisamente las características de eclecticismo, variedad estilística, polisonoridad (politonalidad, amplitud tímbrica, etc.), polifuncionalidad, y los múltiples medios técnicos utilizados, son los que proporcionan a la música cinematográfica sus señas de identidad. Además, una de las especificidades más evidentes y más condicionantes de la música para cine reside en la *coexistencia* con los demás elementos de la banda sonora (diálogos y sonidos de sala), y en que la concepción musical parte de una *subordinación* a la acción narrada por las imágenes.

Formalmente es característica la *estructura discontinua*, puesto que la música se adapta a las necesidades discursivas de la película, y a su estructura temporal. Mientras en la música pura, muchas de las formas se basan en los principios de repetición y contraste, los tiempos que rigen en el cine no permiten un desarrollo ininterrumpido para ese proceso. Los audiovisuales que más compenetración tenían con los métodos clásicos fueron los dibujos animados de los años 30, que tenían una tendencia a seguir la estructura musical construida en frases de ocho compases y se reservaban los trucos más efectivos para las cadencias. Esto ocurría también porque los

animadores trabajaban con un tempo definido en la cabeza, tempo doce o 120 golpes por minuto, divididos en grupos de 4 u 8.

Sin embargo en cuestiones formales también se pueden encontrar algunas similitudes con formas clásicas. El método semántico o forma de representación más relevante que determina la forma de una partitura audiovisual es, sin duda, el *leitmotiv*. Las formas más utilizadas de la música de cine están basadas sobre este recurso clásico, porque supone un material musical reconocible para la audiencia y puede aparecer de muy diversas maneras aludiendo a un mismo concepto. Por eso son muy características las bandas sonoras que se elaboran mediante el desarrollo, yuxtaposición y superposición de varios *leitmotiven*, aunque en ocasiones la forma puede ser monotemática. También se puede hacer una comparación con la forma sonata, porque los títulos de crédito muestran el material melódico que será utilizado, a modo de exposición, y durante la película se utilizan transformaciones de esos temas a modo de desarrollos. O asimismo pueden encontrarse correlaciones con la sinfonía, o concebir los títulos de crédito como una obertura que muestra el carácter de la película, y el final grandioso que se cierra con un anexo en los créditos del final.

Por lo tanto, según estas particularidades, a la hora de realizar un primer acercamiento formal a la banda sonora conviene analizar los siguientes elementos:

1. El estilo musical: determinar el estilo que utiliza la banda sonora, que puede ser ecléctico o uniforme en la línea del sinfonismo post-romántico, utilizar música atonal, jazz, pop, etc. Conviene observar si existen anacronismos estilísticos.
2. Análisis interno: instrumentación y orquestación; análisis tonal y armónico; análisis melódico, empleo del *leitmotiv*, el monotema y la variación.
3. La ubicación de los bloques musicales, el momento de su comienzo y conclusión, y las secuencias carentes de música.
4. La estructura y la forma musical: La forma de la música cinematográfica se mide por la regla general de que lo visual determina la forma de la música

FUNCIONES DE LA MÚSICA EN EL CINE

No cabe duda que los aspectos que hemos puesto de relieve hasta ahora son necesarios a la hora de llevar a cabo el análisis de la música en una película. Sin embargo, este trabajo es una propuesta metodológica que pretende resaltar el análisis de la música en relación con lo visual, partiendo de la estructuración de las funciones. No se debe a una voluntad estrictamente funcionalista,¹⁰ ya que la música en el cine existe por sí misma, no necesita un pretexto ni necesita cubrir una necesidad específica. Tampoco se pretende establecer reglas fijas, sino que en todo caso, el término *función* debe ser comprendido en el sentido de uso, aportación o asociación, es decir, pretende subrayar los usos que existen *de facto* en la música de cine. El propósito es facilitar la investigación, ya que comprendiendo de qué manera interactúa la música con la imagen se pueden, a su vez, entender mejor aspectos estéticos, significativos o expresivos, a la vez que determinar características puramente musicales.

Uno de los principios fundamentales de la música aplicada a la imagen consiste en un efecto simbiótico de acción y reacción: cuando una música se superpone a una imagen siempre la

modifica de alguna manera de la misma forma que la imagen modifica la recepción de la música. Gracias a este principio, la música de cine y en concreto la música incidental, se sitúa en el film no de forma arbitraria, sino con una *intencionalidad funcional*. La música no depende de sus características propias para desempeñar un papel u otro, sino de las circunstancias externas que la rodeen, es decir que si un *adagio* desempeña una función emotiva lo decide solamente el contexto en el que se vea ubicado. Por esta razón la música no debe clasificarse de un modo unívoco, ya que es *polifuncional*, sus capacidades le permiten realizar varias funciones a un mismo tiempo. Así pues, se debe tener siempre en cuenta que las funciones musicales se superponen unas a otras, y pueden aparecer en muy diversos estados de progresión.¹¹

FUNCIONES EXPRESIVAS: En esta categoría se sitúa el uso de la música que concierne a la emotividad, al sentimiento, al aparato sonoro como vehículo de transmisión del contenido emocional. Es uno de los aspectos músico-cinematográficos que más han sido puestos de relieve. Se produce gracias a lo que Michel Chion llama "*valor añadido*": una información o emoción suscitada por un elemento sonoro, es proyectada por el espectador sobre lo que ve como si emanara de ahí naturalmente.

- Tono emotivo general
- Subrayado dramático o expresivo: Intensificador de sentimientos
- Expresar los sentimientos de un personaje: Suele llevarse a cabo un proceso de identificación, cuando el espectador se involucra desde el interior, en una relación de empatía con el personaje.

En este apartado también cabe incluir el rol de la música como potenciadora de la recepción, dado que es el espectador el que concede un sentido a la película. Por tanto, uno de sus fines básicos es predisponer al espectador para que, implicándose, se introduzca en el mundo creado por el film.

- Nexo con el espectador: La música no apareció en el cine solamente para tapar el ruido del proyector, sino también para eliminar la extrañeza de las proyecciones mudas y para unificar a los espectadores en un sólo público, porque estaba desacostumbrado a la intimidad colectiva. Así, la música potencia el efecto de grupo, el espectador mantiene su individualidad pero integrada en el conjunto del público.
- Marco: La música proporciona una atmósfera que envuelve, produce efecto de aislamiento, de pantalla, porque llena el espacio auditivo del espectador. En este sentido su percepción racional es la misma que el silencio.
- Realismo: La música no es sólo un instrumento tradicional para expresar el tono afectivo, sino que aporta realismo a la irrealidad de la pantalla. Aunque el cine intenta crear una irrealidad de la manera más verosímil posible, paradójicamente la música es un elemento que no necesita de pretexto alguno y se acepta con naturalidad. Esto tiene una explicación psicológica porque introduce el elemento subjetivo, mientras la presencia de la música es inverosímil, las respuestas emocionales que provoca en el espectador sí son reales.

FUNCIONES ESTÉTICAS: Son las que conciernen a la creación de una atmósfera fílmica, al estilo, y a la estética del film. La atmósfera de tiempo y lugar se llama musicalmente *color*, y se diferencia de la estructura musical o *línea*, que se considera la parte intelectual.

- Filtro: La música aporta el tono, atmósfera, o clima de una secuencia o de la película entera. Normalmente está en consonancia con los elementos estéticos visuales: la fotografía, los decorados, el atrezzo, etc. Existe una especificidad creativa, puesto que director y compositor se ponen de acuerdo.
- Ambientación: La música transporta a épocas o lugares remotos, exóticos. Esta función depende de los códigos culturales y el subconsciente cultural.
 - Género: A través de los clichés musicales del audiovisual se puede encuadrar un género, teniendo en cuenta que varía dependiendo de la época
 - Tiempo - espacio: Esta función está más clara en las narraciones históricas o fantásticas. Existen varias maneras de realizar una ambientación espacio-temporal. La primera es utilizar *material original*, música "clásica" de la época en la que se encuadra la acción. Otra forma sería componer "a la manera de", modelos de piezas originales, o también utilizar mecanismos musicales asociados popularmente, puesto que en la música occidental se han elaborado *patrones* que evocan directamente lugares y momentos, tomando modelos musicales como material. Se realiza una *traducción cultural* pasándolos, aunque habitualmente se suele producir un *raccord* histórico o geográfico.¹²

FUNCIONES ESTRUCTURALES: Con esta denominación se definen las funciones de la música de cine que sirven de apoyo a la forma de la narración, o lo que es lo mismo, a la organización estructural de la película. Así, la vertiente sonora ha desarrollado sus mecanismos para ayudar al enlace entre escenas, al ritmo cinematográfico, para sustituir uno de los fragmentos, etc. Como aspectos más destacados se relaciona con el tiempo fílmico, con el ritmo e igualmente con el equilibrio del conjunto. No debe perderse de vista que el sonido tiene la capacidad de modificar el tiempo de la acción, que en el cine funciona la diferencia entre tiempo *ontológico* o tiempo real, y tiempo *psicológico*. Las funciones estructurales dependen sobre todo del lugar en el que la música aparezca en pantalla, cómo se incorpore y de su propia estructura.

- Unidad: La música ayuda a que percibamos la película en un tiempo unitario, que tiene un comienzo, un desarrollo temporal y un final. La función de unidad la encontramos a dos niveles: de *enlace* cuando la música une unas escenas con otras, o unos planos con otros, o *de conjunto*, es decir que sirve para dar cohesión a los diferentes momentos de la cinta de manera que se vean integrados en una historia unitaria.
- Continuidad: La música proporciona fluidez, movimiento y hace avanzar las imágenes, porque la parte visual se apoya en un *continuo sonoro* cuyos elementos (ruidos, sonidos, fonaciones, palabras y música) se entrelazan. La película se podría leer como una *partitura audiovisual*. Además la espera auditiva o "expectativa de la cadencia" da a la música un sentido de finalidad.
- Equilibrio: La música aporta equilibrio contrarrestando las partes narrativas que presenten carencias y apoyando las más llenas dramáticamente.

- Rítmica: Rítmicamente la música puede intervenir:
 - Marcando el ritmo visual.
 - Anticipando: adelantando la entrada de la música al corte de un plano, se adelanta inconscientemente el acontecimiento y provoca una caída más fuerte en el golpe visual.
 - Acelerando o retardando
 - Variando el ritmo de una secuencia completa.
- Elipsis estructural: La música sustituye una parte de la estructura, un espacio de tiempo que no interesa insertar.
- Presencia acústica: Hay ocasiones en que la música no tiene otro pretexto que el de cubrir el silencio, "estar ahí". Es entonces cuando podríamos hablar de música de fondo o la *Musique d'ameublement* de la que hablaba Satie. Aaron Copland decía: "Esta es realmente la música que se supone que uno no oye. El trabajo más ingrato del compositor". Cuando va acompañando a un diálogo, es utilizado el estilo recitativo: fragmentos que pasan a ocupar el primer plano momentáneamente y que vuelven a ocupar un plano de fondo cuando reaparece el diálogo.

FUNCIONES SIGNIFICATIVAS O NARRATIVAS: Otra de las mayores aportaciones de la música en el cine compete a la acción dramática y a la efectividad narrativa. Las funciones narrativas por tanto, responden a la pregunta de qué aporta la música al contenido de la historia. Si bien la mayoría de las funciones también dan algún tipo de información (por ejemplo las expresivas sobre el sentimiento que late en la historia), las funciones significativas dan información bien sobre la propia diégesis (narración), bien sobre su interpretación (un significado extradiegético que afecta directamente al contenido). Llamamos *metatexto* a la información añadida que aporta la música en su propio lenguaje, ya que añade un "texto" propio al ya narrado por las imágenes. A veces la misión de este metatexto es aclaratoria, como una explicación, o pretende transmitir el carácter particular de todo un relato. Dependiendo del contenido del metatexto la música puede sustituir partes del guión, fortalecer el significado, añadir significados externos.

- Punto de vista: La música a veces es la encargada de aclarar desde qué punto de vista debe interpretarse el significado de las imágenes. Puede actuar como *intensificador de sentimientos ya latentes en la historia* cuando el punto de vista que se apunta lo da de antemano la imagen; también puede *situar objetivamente* al cuando el punto de vista o significado emotivo no se encuentra ni en la imagen ni en la música; o bien puede *dar la vuelta al significado aparente de la imagen* cuando aporta un punto de vista irónico o crítico.
- Elipsis narrativa: Además de ocupar el papel de sentimientos no expresados con palabras, la música puede hacer referencia a acciones que no se presentan enteramente en la película. Por ejemplo, puede aludir a personajes no presentes (música de personajes), o sustituir hechos (música de situaciones). Por eso en ocasiones puede actuar de "elemento mnemotécnico" (función de recuerdo) puesto que recuerda a personajes o elementos pertenecientes a un momento anterior de la acción. Uno de los mecanismos de significación más utilizados para ello es el leitmotiv. Uno de los mecanismos de significación más utilizados en el cine es el leitmotiv, que puede representar tanto a personas como a conceptos (leitmotiv de situaciones), y su utilización cinematográfica suele dar información dramática muy substancial.

- Elipsis significativa o sublimación: En ocasiones, la música puede ocupar el lugar de un ruido de forma que se transporta al plano simbólico. Es, de hecho, lo que ocurría en la época del cine mudo, donde podía utilizarse la música para simbolizar un sonido de la imagen.
- Descripción de un personaje: En el cine es importante definir a los personajes que aparecen en la narración, lo que debe hacerse con datos precisos puesto que sólo se cuenta con el corto tiempo de la película y con medios mucho más limitados que en la vida real. Con la música se pueden aportar datos respecto a la personalidad del personaje (descripción), o también respecto al estado de ánimo del personaje, exteriorizando sus sentimientos íntimos.

A modo de conclusión presentamos un cuadro-resumen explicativo de la clasificación que ha sido expuesta en este trabajo, que puede servir como tabla de referencia a la hora de acometer el análisis de la música de una película.

ANÁLISIS PRIMARIO

- 1. Origen de la composición de la música**
 - Música original
 - Música prestada, preexistente o adaptada).
- 2. Finalidad**
- 3. Fuente de emisión de la música**
 - Diegética
 - Incidental
 - Cine musical
- 4. Grado de sincronización de la música con la imagen**
 - Articulación sincrónica
 - Articulación asincrónica.
- 5. Articulación conceptual (paráfrasis o autonomía)**
 - Paralelismo
 - Autonomía
 - Participación artística y participación dramática

ANÁLISIS FORMAL-MUSICAL

Estilo musical
Análisis interno
Ubicación de los bloques musicales
Forma musical

ANÁLISIS FUNCIONAL**FUNCIONES EXPRESIVAS****Recepción**

- Nexo con el espectador
- Marco
- Realismo

Sentimiento

- Tono emotivo general
- Subrayado dramático o expresivo: intensificador de sentimientos
- Identificación con un personaje

FUNCIONES ESTÉTICAS

- Filtro
- Ambientación
 - Tiempo – espacio
 - Género

FUNCIONES ESTRUCTURALES

- Unidad:
- Continuidad
- Equilibrio estructural
- Rítmica
 - Marcando el ritmo visual
 - Anticipando
 - Acelerando o retardando
 - Variando el ritmo de una secuencia completa:
- Elipsis estructural
- Presencia acústica

FUNCIONES SIGNIFICATIVAS / NARRATIVAS

- Punto de vista
 - 1- Intensificador de significados de la narración
 - 2- Situar objetivamente al espectador (*espectador racional*)
 - 3- Revelar el verdadero significado de la imagen
- Elipsis narrativa o metafórica
- Elipsis significativa o sublimación
- Descripción de un personaje

Bibliografía

- AUMONT, J. y MARIE, M. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1990 (1ª edición 1988).
- BELTRÁN MONER, Rafael. *La ambientación musical. Selección, montaje y sonorización*. Madrid: Instituto Oficial de radio y Televisión, 1984.
- CHION, Michel. *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997. (París: Fayarde, 1995).
- CHION, Michel. *L'audio-vision*. Paris: Nathan, 2002. (1ª edición 1990).
- CUETO, Roberto. *Cien Bandas sonoras en la historia del cine*. Madrid: Nuer, 1996.
- FLINN, Caryl. *Strains of Utopia. Gender, Nostalgia and Hollywood Film Music*. Princeton: Princeton University Press, 1992
- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- KRACAUER, Siegfried. "8.La música ", en *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós, 1989. pp. 176-203 (1ª ed. New York: Oxford University Press, 1960).
- LACK, Russell. *La música en el cine*. Madrid: Cátedra, 1999 (1ª edición 1997).
- LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Análisis musical vs. Análisis audiovisual: el dedo en la llaga", en *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza, 2005, pp.143-154.
- MARTIN, Marcel. *El lenguaje del cine*, Barcelona: Gedisa, 1996
- METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)*. Volumen 2 Barcelona: Paidós Comunicación 134 Cine, 2002.
- MICELI, Sergio. *La música nel film, arte e artigiano*. Fiesole: Discanto, 1982
- MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001
- NIETO, José. *La música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE, 1996
- OLARTE MARTINEZ, Matilde. "¿Existe una frontera en la música como elemento expresivo y como elemento estructural aplicada a la imagen?". *Revista Española de Musicología* XXIV (2001)
- PRENDERGAST, Roy. *Film Music, A Neglected Art. The history and techniques of a new art form, from silent films to the present days*. New York: Norton, 1992.
- XALABARDER, Conrado. *Enciclopedia de las bandas sonoras*.

Notas

- ¹ La necesidad de un análisis en relación con la imagen ha sido planteada a menudo. Destaca el trabajo realizado por Lluís i Falcó (Lluís i Falcó, 2005).
- ² Entre alguno de los muchos autores que ponen de manifiesto esta distinción señalamos a Cueto (Cueto, 1996: 13-15).
- ³ Varios autores comentan esta diferencia. Conrado Xalabarder distingue entre música *original* y *adaptación*, refiriéndose a esta última como el empleo, literal o versionado, de una obra que no ha sido compuesta para la película. (Xalabarder, 1997: 27).
- ⁴ La diégesis hace alusión al universo espacio temporal en el que se desarrolla la ficción. Designa «un universo complejo cuyos elementos – todos ellos: personas, acciones, lugares, tiempos, objetos... - se encuentran en un mismo plano de realidad» (Metz, 2000: 76). Consecuentemente, la música incluida en la diégesis se llama música diegética.

-
- ⁵ Entre otros M. Jaubert, quien a su vez es citado por Edgar Morin (Morin, 2001: 76).
- ⁶ Martín la clasifica dentro de los *ruidos humanos*, que se oponen a los *ruidos naturales*.
- ⁷ Cf. COLÓN, op. cit., p. 110. Muchas veces también se utiliza terminología anglosajona en el ámbito castellano.
- ⁸ Kracauer llama *música incidental* a la propiamente diegética (que llama *música real*), es decir, justo lo contrario de la incidental. Según este autor es «una actuación casual incluida en el flujo de la vida de ahí su carácter cinematográfico. [...] Lejos de llamar la atención sobre sí misma, [...] es incidental, respecto de una acción total que es la que atrae el interés. Como acompañamiento inadvertido, cumple una función de fondo: sostén de las imágenes. Es la localización lo que importa, no su contenido». (Kracauer, 1989: 189).
- ⁹ Se ha de distinguir entre la sincronía dinámica, la articulación con el movimiento, y lo que se podría llamar música *imitativa*, aquella que imita el sonido físico que realizan los objetos, como si los sonidos fuesen estilizados y transportados al timbre de instrumentos musicales. Según Beltrán (Beltrán, 1984: 27), la música imitativa es aquella que, dentro de la música expresiva, describe fenómenos de la naturaleza, a diferencia de la música anímica. Pero esta diferenciación no resulta útil.
- ¹⁰ En este sentido estamos parcialmente de acuerdo con la perspectiva antifuncionalista de Chion, quien afirma al respecto: «La música es presencia antes que medio» [...] «Existen lo que podríamos llamar *usos* conscientes de la música, [...] pero la música no se somete a leyes, a funciones» (CHION, 1997: 192).
- ¹¹ En ocasiones esta característica es precisamente uno de los inconvenientes para el análisis. Aumont lo corrobora con estas palabras: «Uno de los problemas principales del análisis de la banda sonora es que vehicula múltiples funciones a la vez, sin que nunca resulte posible trazar distinciones claras» (Aumont, 1990: 206).
- ¹² La tradición de situar obras musicales en lugares remotos, aparte de los temas mitológicos, abarca obras como *Alessandro nell' Indie* de J.C. Bach, o *Antony and Cleopatra* de Barber, hasta *Chrisoiphe Colombe* de Darius Milhaud. También existe la tradición de escribir "a la manera de", sobre todo en el Barroco, como el *Concierto en estilo italiano* de Bach. El Nacionalismo es una etapa prolífica en este tipo de imitaciones con obras de Rimsky-Korsakov, Stravinsky (*Cuadros de la Rusia Pagana*, *Petruchka* o *El pájaro de fuego*), Falla (*El amor brujo*), Béla Bartók, Dvorák (*Danzas Eslavas*) A. Copland, o Virgil Thompson (*Four Saints in Three Acts*) y William Still (*Sinfonía afroamericana*). En el Impresionismo podemos citar a Darius Milhaud (*Saodades do Brasil*), Debussy (*Soirée dans Grenade*, *Iberia*, *Pagodes*), o Ravel (*Chansons Madécasses*).

El cine tiene sentido. El análisis iconológico como método para entender un film: *Pasión de los fuertes* (John Ford, 1946)

Ruth Gutiérrez Delgado
Universidad de Navarra

EL ANÁLISIS ICONOLÓGICO

La perspectiva iconológica, como modelo de análisis fílmico, nace del interés que suscita la relación entre la representación y la realidad ¹. La iconología intenta salvar los escollos interpretativos de la obra de arte (entiéndase, en este caso, la película) como representación dramática o narrativa de una historia ². Y para ello, se acerca a las obras poéticas siguiendo el legado aristotélico: cada obra de arte, cada mito, es la representación de una sola acción ³. Así se acepta que es posible conocer el mundo "personal" a través de la ficción. Podría entenderse como un acercamiento a las razones antropológicas (*praxis vital*) que urden el texto audiovisual y que sostienen el atractivo dramático de cualquier película, por encima de sus cualidades estéticas o técnicas.

La iconología implica, de entrada, una actitud analítica concreta. Se trata de una aplicación de la teoría estética de E. Panofsky al cine (García-Noblejas, 2000: 84) que permite estudiar la obra en su conjunto y no sólo sus partes por separado ⁴. En primer lugar, no cabe el análisis somero ni juzgar la acción contada antes de haber visto la película al completo. En segundo lugar, ha de entenderse la historia como un único contenido que se esconde tras la diégesis audiovisual; de algún modo lo que se interpreta a través de la iconología es el sentido de la sinopsis o lo que quiere decir verdaderamente la película: ¿de qué se trata? En tercer lugar, es necesario estar alerta ante la incursión de otras posibles interpretaciones del texto audiovisual, procedentes de disciplinas ajenas a la audiovisual, o de datos marginales, tales como la producción de la película, las creencias, gustos y disgustos del equipo artístico del *film*, el contexto socio-cultural o las circunstancias históricas en las que se creó. Éstos y otros elementos ofrecen otras perspectivas de análisis relevantes, según los casos. Pero no son propiamente lecturas iconológicas de

la película. Por ello, es preciso distinguir los niveles de análisis de la ficción y evitar, si no es preciso, las interferencias entre ellos.

Muchos elementos cinematográficos contribuyen a construir semánticamente el sentido del texto (Carmona, 1991). A saber: la planificación, los diálogos, el tratamiento fotográfico, el montaje, la iluminación, el sonido, la música, la focalización, la escenografía, los efectos especiales, el género, etc. Sin embargo, ni la planificación, ni los diálogos ni ninguno de los elementos antes mencionados contienen en sí todo el sentido de la película. Antes bien, sólo lo adquieren, vistos en su conjunto y “sometidos” a la acción contada.

Antes de llegar al análisis iconológico de la obra, el método de Panofsky distingue dos niveles anteriores (Panofsky, 1972: 15). El primero de los niveles de análisis consiste en el nivel diégetico o pre-iconográfico. Se trata de la interpretación semántica o lo que Eco ha llamado como «el resultado del proceso por el cual el destinatario, ante la manifestación lineal del texto, la llena de significado» (Eco, 1992: 36). En el terreno fílmico, este nivel se ajusta –como se verá más adelante– a la descripción del contenido temático o primario de la obra, a partir de las *formas* o signos que componen el relato (Gutiérrez, 2004: 110 y 235).

El segundo de los niveles es el llamado convencional, cultural o iconográfico. En este nivel se busca el significado que la cultura otorga a nuestras acciones a través de ciertas convenciones históricas implícitas o explícitas en la obra, así como una aproximación a las intenciones del autor. La limitación exclusiva a la iconografía exige, como es lógico, un alto nivel de conocimiento en el receptor, requisito que no todos los receptores pueden ni deben cumplir, al menos, en materia cinematográfica.

Por último, el nivel iconológico o simbólico de la historia consiste en un trabajo de síntesis y descubrimiento de «la dinámica de la acción práctica, como expresión del mundo personal, en su carácter específicamente humano» en la acción representada (Gutiérrez, 2004: 111). Según Panofsky, de ahí surge el significado intrínseco o el contenido de la obra. A diferencia del análisis estructuralista, el iconológico evita las implicaciones ideológicas o la búsqueda de una visión integradora de “lo dicho” en la obra de arte; más bien tiene en cuenta lo que E. Morin denomina el «alma de la imagen» (Morin, 1961: 103-151). Trayendo al análisis fílmico la metodología iconológica de Panofsky, García-Noblejas indica que ese «contenido» responde a los «valores simbólicos» o «comunes a los seres humanos»⁵. Pero cabría preguntarse por la capacidad que tiene un *film* para sostener una lectura antropológica del mundo en él representado.

LA PERSPECTIVA ICONOLÓGICA APLICADA A PASIÓN DE LOS FUERTES

Con este trabajo pretendemos hacer una lectura panorámica de *Pasión de los fuertes*, desde la perspectiva iconológica, que nos sirva para extraer el jugo poético de la historia contada. Es decir, además de la genuina anécdota del viejo oeste, en *Pasión de los fuertes* se revela cierta manera de entender el mundo personal. Ese contenido no es explícito ni obedece a la ideología o creencias del autor. El “alma” de *Pasión de los fuertes* es más bien el fruto de la maestría con la que está llevada dramáticamente la historia, de ahí la verosimilitud y la coherencia de lo narrado. Por ello nos limitaremos a las coordenadas poéticas de la película.

Antes de sumergirnos en el análisis de algunas escenas representativas de la película, nos detendremos brevemente en contextualizarla. En 1946, el autor norteamericano John Ford rodaba,

—nada más abandonar Europa, tras la II Guerra Mundial—, *My Darling Clementine* o *Pasión de los fuertes* (título de estreno en España). La historia que se cuenta en este *western* gira en torno al más conocido y mítico tiroteo de toda la historia de los EE.UU: el del OK Corral, en Arizona, en 1881. Así pues se trata de una película que combina elementos ficticios y reales. A juzgar por la narración de los hechos reales, se diría que *Pasión de los fuertes* sólo se inspira en la historia real, en la medida en que ésta es fuente de conflictos dramáticos (Gutiérrez, 2004: 382-383). Esa doble vertiente de la historia (la real y la ficticia) ha conducido a que algunos autores hayan recriminado la falta de fidelidad al hecho histórico⁶. De modo que se detienen en ciertas imprecisiones y concesiones fortuitas en la narración⁷. Sin embargo, el propio John Ford sostuvo su falta de interés por contar la Historia de los Estados Unidos así como su predilección por contar historias.

Para abordar la cuestión, haremos un ejercicio de discernimiento al dejar de lado, voluntariamente, por un lado, todo tipo de referencia a la biografía de John Ford, al contexto histórico y a cualquier clase de ideología patente o no en los contenidos de la película, para hallar, de la mano de la iconología, una visión panorámica o el sentido de *Pasión de los fuertes*.

Lo que nos interesa abordar aquí es el potencial dramático de la historia, la densidad humana de una refriega nada gratuita como fue el tiroteo que captó la atención de Ford, y de las relaciones que se generaron entre los personajes de esta historia, la acción que se nos cuenta y, en definitiva, sobre qué habla, en realidad, *My darling Clementine*.

A través de los tres niveles enunciados, explicaremos en primer lugar la secuencia de presentación de la historia y del protagonista, Wyatt Earp. En segundo lugar, daremos cuenta de la puesta en escena de la familia Clanton, como absolutos rivales de la historia y por último, estudiaremos el sentido de la venganza a través de *Pasión de los fuertes*.

Wyatt Earp

La composición de la secuencia de presentación de Wyatt Earp abarca prácticamente tres escenas. La primera puede explicarse como la llegada de los hermanos Earp a los alrededores de Tombstone (la lápida). Pre-iconográficamente hablando, se observa la toma de contacto con un lugar árido y el encuentro con dos miembros de los Clanton, observados en un plano contrapicado. En el diálogo, Wyatt y los Clanton hablan sobre la posibilidad de vender unas reses que los Earp conducen hasta California. En la lectura iconográfica, puede observarse la contextualización en la cultura del *western* y en el pacto del género, en los que tiene especial peso la rutina del *cowboy* y la vida nómada. Sin embargo, desde el punto de vista iconológico, esa escena quiere decirnos algo más. Y ese algo más tiene que ver con la negativa de Wyatt a la oferta de los Clanton y con el desaire de los Clanton al ver truncado su plan de compra. En una visión panorámica, ya está sembrada la enemistad —por incompatibilidad de intereses— entre el protagonista y su principal rival.

La segunda escena que contribuye a presentar a Wyatt se identifica con una pregunta retórica y algo polémica: “¿Qué clase de ciudad es ésta donde se sirve alcohol a los indios?” Lejos de una consideración racista de tipo ideológico, la pregunta de Wyatt Earp en su primer altercado en Tombstone sitúa al personaje como alguien que está fuera de lugar, o fuera del lugar, poco acostumbrado a la idiosincrasia pusilánime de Tombstone, y también lo ubica históricamente. Ahora bien, desde el punto de vista iconológico, que tiene en cuenta la acción completa de ésta y de las anteriores escenas, con el encontronazo se da la presentación pública de Wyatt como la futura

“fuente” de autoridad del pueblo. Además, en palabras posteriores, Wyatt revela su identidad de antiguo sheriff de Dogde City a la comunidad de Tombstone.

La siguiente escena relevante podría ser el encuentro de Wyatt con el doctor Hollyday en el *saloon*. De nuevo, pre-iconográficamente esa escena es la descripción de la vida lúdica del pueblo y de cómo Wyatt se acomoda (o incomoda) por esa causa. La iconografía de esa escena nos indica que parte de la vida social y económica de los pioneros es una pugna entre el estado de civilización y la vida salvaje. Pero esa escena tiene un valor superior al explicado: se representa la conciliación entre la Ley y el desorden, y sobre todo, se asiste al comienzo de una amistad *sui generis* entre Wyatt y Doc.

Hasta aquí la lógica del *western* y los tópicos más habituales llevarían a pensar varias cuestiones: de entrada, cabría afirmar que lo salvaje pertenece a todo aquello que procede del desierto. Y, así, se afirmaría –sin fortuna– que Wyatt es un salvaje que necesita civilizarse. Sin embargo, esa norma se transgrede magistralmente en la secuencia: el caos y el desorden (o lo salvaje) se encuentran en el seno de una supuesta civilización y el verdadero civilizado procede del desierto. De ahí la perplejidad de Wyatt ante el estado de la vida en el pueblo. Otra cuestión sorprendente en la que se varía el género y lo esperable de la historia es el curso de la amistad entre Wyatt y Doc: después de medir sus fuerzas y tras demostrarse el uno al otro que son rivales de altura, ambos concluyen el encuentro con cordialidad y humor ante la entrada del intérprete de los versos de Shakespeare.

La familia Clanton

En segundo lugar, la secuencia de presentación de la familia Clanton, los antagonistas, se divide en tres escenas. La primera de ellas es la conversación de Old Man Clanton y uno de sus hijos en la que tan sólo con decir “reses chihuahua” se advierte la codicia y el cálculo de estos personajes. Así no es de extrañar, por otro lado, que en la tasca mexicana se contemple una escalofriante escena de los Clanton. En el plano descriptivo o pre-iconográfico, se trata de ver cómo Old Man Clanton doma a sus hijos a latigazos a causa de su incompetencia para matar. Además, la representación teatral improvisada del actor Thorn Dyke, hace alusiones directas a la incultura y miseria de los Clanton. Es una escena que sirve para tematizar la malicia de esa familia. En el plano iconográfico, la violencia y la imposición de la fuerza bruta son los ingredientes normales de un estado de incivilización. Culturalmente hablando, resulta verosímil el ambiente de brutalidad, en contraste con los versos de Hamlet, en esta escena aparentemente irrelevante. Pero atendiendo al sentido de la acción que ahí se narra, es decir, en el plano iconológico, nos sorprende ver que los Clanton no mantienen entre sí relaciones familiares, sino que se trata de un clan o mafia en la que el fin justifica los medios. Dicho así es imposible apreciar ahí los rasgos paternofiliales de compasión y respeto que se advierten, sin embargo, en los Earp. Más bien se aprecia una relación de temor y utilitarismo, en especial, por parte del Viejo Clanton.

Tampoco sorprende que en ese trato inmisericorde de Old Man Clanton hacia sus hijos se esconda un profundo desprecio por todo lo que no sea su interés particular. En ese sentido, ha de comprenderse la traición del viejo hacia Wyatt en el tiroteo de OK Corral. Dramáticamente hablando, los Clanton están destinados a morir. Y su muerte, que se entiende perfectamente en la lógica de la historia, supone una valoración de las acciones de estos personajes como de infundas: el interés egoísta de los Clanton ayuda a cavar su tumba en Tombstone.

El sentido de la venganza en *Pasión de los fuertes*

Por último, siguiendo con nuestro recorrido somero, nos queda estudiar el sentido de la venganza en el *film*, que de algún modo contribuye a aclarar cuál es el sentido global de la película, considerada desde el punto de vista iconológico. El sentido de la venganza en este western es diferente del habitual en las películas de este género, precisamente, por el entramado de acciones que posibilita la venganza de los Earp. Tras la muerte de James Earp, Wyatt se ve obligado a aceptar el cargo de sheriff. Aparentemente, Wyatt y sus hermanos buscan venganza en el sentido judaico del término (que es el propio de la típica venganza de *western*). Es decir, en apariencia pretenden poner en práctica el ojo por ojo y el diente por diente. Sin embargo, lejos de tomarse la justicia por su mano, aceptan el cargo de Sheriff para desarrollar una investigación que les lleve a los ladrones y asesinos. Esto es un dato de gran interés para la comprensión del sentido de la historia: si la película trata sobre una venganza, ¿por qué el personaje principal no asume esa misión con ira y la ejecuta de un modo más rápido?

En efecto, al contrario de lo que cabría esperar, los Earp se ponen bajo el patrocinio de la Ley. De modo que sus pasos no obedecen a un "tomarse la justicia por su mano" pero tampoco esperan, con ceguera, a que el lento y torpe paso de la Ley acabe haciendo justicia a los asesinos de James. Deciden citarse con los Clanton para ajustar cuentas. Como bien dice Wyatt se trata de un asunto de familia (*a family affair*). Así que ni las leyes de los hombres ni el dolor personal padecido por la injusticia van a mover a los Earp. Wyatt no cree ni en la marginalidad de los Clanton ni en la eficacia de la Ley (y en ese sentido es un personaje fronterizo): él y sus hermanos confían en una suerte de justicia superior, que se aprovecha de ambos cauces, tanto de la necesidad de denunciar el mal como de hacerlo por la vía del derecho. Sin embargo, volvemos a recordar, el viejo Clanton cae en su propia trampa: ha sido esa justicia superior la que ha puesto las cosas en su sitio desde el punto de vista poético.

CONCLUSIONES

En conclusión, puede decirse que *Pasión de los fuertes* no es un *western* al uso, aunque tenga muchos lugares comunes del género. Esos lugares comunes sirven para mantener el pacto de lectura con el espectador y darle verosimilitud a la historia. Pero, en realidad, toda la historia está puesta al servicio de una acción *vivida* por los personajes, que tienen un sentido superior de la justicia. Tanto los buenos como los malos. La justicia sobrevuela Tombstone. Y el espectador sabe que al final acabará triunfando.

Proponemos, finalmente, el método iconológico de Panofsky (aplicado al cine) para analizar películas e intentar vislumbrar su *sentido*, entendiendo la película como una sola acción. Como propone Dmytryk,

La versatilidad del cine permite el uso de un lenguaje verbal relativamente directo mientras que las imágenes que lo acompañan sirven (en términos generales) como un diagrama de la riqueza intelectual o dramática de la escena y para eliminar las fuentes de ambivalencia, haciéndola accesible a casi todos los niveles de comprensión. (Dmytryk, 1995: 4)

Bibliografía

- ARISTÓTELES (1971): *Poética*, Caracas, Monte Ávila.
- CARMONA, R. (1991): *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Signo e imagen.
- DAVIS, R.L. (1995): *John Ford. Hollywood's Old Master*, Oklahoma, University of Oklahoma Press.
- DARBY, W. (1996): *John Ford's Westerns. A Thematic Analysis, with a Filmography*, Jefferson, McFarland.
- DMYTRYK, E. (1995): *El cine. Concepto y práctica*, México D.F., Llimusa.
- DWASON, S.W. (1970): *Drama and the Dramatic*, Norfolk, Methuen & Co Ltd.
- ECO, U. (1992): *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.
- ECO, U. (1975): "Elementos preteatrales de una semiótica del teatro", en *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta.
- EYMAN, S. (1999): *Print the Legend. The Life and Times of John Ford*, New York, Simon & Schuster.
- GARCÍA-NOBLEJAS, J.J. (1982): *Poética del texto audiovisual*, Pamplona, EUNSA.
- GARCÍA-NOBLEJAS, J.J. (1996): *Comunicación y mundos posibles*, Pamplona, EUNSA.
- GARCÍA-NOBLEJAS, J.J. (2001): *Comunicación borrosa*, Pamplona, EUNSA.
- GUTIÉRREZ, R. (2004): *Lo heroico en el cine de John Ford*, (tesis inédita), Pamplona, Universidad de Navarra.
- LABRADA, M.A. (1992): *Sobre la razón poética*, Pamplona, EUNSA.
- LLANO, A. (1999): *El enigma de la representación*, Madrid, Síntesis.
- LYONS, R. (1990): *My Darling Clementine*, London, Rutgers.
- MORIN, E. (1961): *El cine o el hombre imaginario. Ensayo de antropología*, Barcelona, Seix Barral.
- PARKER, P. (2003): *Arte y ciencia del guión*, Barcelona, Robinbook.
- SAND, SH. (2004): *El siglo XX en la pantalla*, Barcelona, Crítica.

Notas

- ¹ Aunque la ficción permite un acceso al conocimiento práctico, la representación fílmica no es la realidad misma, sino un signo, un fingimiento de la realidad, según U. Eco. Para A. Llano, la representación mantiene una relación de semejanza con lo representado, pero no es semejante a lo representado. En un *film* las cosas *no son* la realidad misma, sino que suceden *como* en la realidad, tal y como expone R. Gutiérrez. Llano, A., 1999: pp. 126-129; Eco, U., 1975: pp. 96; Gutiérrez, R., 2004: pp. 238-240;
- ² Es necesario recordar la hermandad artística del cine con la pintura y la fotografía. Como explica J.J. García-Noblejas, a las películas se les supone un valor cognoscitivo en tanto que «lugares comunes poéticos». García-Noblejas, J.J., 1996: pp. 242-243 y 246; 1982: pp. 430-439.
- ³ Se trata de la imitación del obrar humano, de la imitación o mimesis de praxis. Aristóteles, 1971: 1448 b 1-5.
- ⁴ Esta perspectiva «aporta una actitud humanista, tolerante, de los valores y limitaciones específicamente humanos». Cfr. García-Noblejas, 2000: pp.84-85.
- ⁵ Para Bordwell, la iconología se trataría de la interpretación más completa del texto audiovisual. Cfr. García-Noblejas, 2000: pp. 83-84.
- ⁶ Cfr. Lyons, 1990: 5-7; Darby, 1996: 79-81; Davis, 1995: 179-196. Por otro lado, se ha sostenido también que la película no es sino una metáfora de la intervención norteamericana en el eje aliado.
- ⁷ Lyons, 1990: 146-147; Eyman, 1999:313.

Del mundo globalizado a la perspectiva del cine después del 11 de septiembre: el trailer

Maximiliano Martín Vicente
Raquel Cabral
UNESP University – San Pablo – Brasil

[...] *En la primera noche ellos se aproximan
y roban una flor
de nuestro jardín.
Y no decimos nada.
En la segunda noche, ya no se esconden;
pisan las flores,
matan nuestro perro,
y no decimos nada.
Hasta que un día,
el más frágil de ellos
entra solo en nuestra casa,
nos roba la luz, y,
conociendo nuestro miedo,
nos arranca la voz de la garganta.
Y ya no podemos decir nada.*

(Eduardo Alves de la Costa, poema:
En el camino, con Maiakóvski)

LA GLOBALIZACIÓN Y SUS DESDOBLAMIENTOS

Algunos hechos tienen importancia vital para acelerar y entender los cambios más profundos de una sociedad. Al mirar el final del siglo pasado y el inicio del actual, el fin del muro de Berlín, la guerra del Golfo y la implementación de medidas destinadas a regular la libertad económica y política son apuntados como los factores que culminarían con el final de una época en la cual se encontraban algunos valores identificados como los componentes del Welfare State.

El golpe final a esa era fue dado en el 11 de septiembre de 2001 cuando el Boeing 767-200 de American Airlines con 92 personas a bordo se estrelló contra la Torre Norte del World Trade Center, 18 minutos después un Boeing 767-200 con 65 personas a bordo se impacta contra la Torre Sur y un tercer objeto destruyó parte del Pentágono. El resultado no podría ser más sorprendente: las Torres Gemelas reducidas a escombros y el Pentágono seriamente dañado mostraban las imágenes del peor ataque sufrido por Estados Unidos en sus más de doscientos años de historia.

Los autores del ataque sabían muy bien lo que querían y por esa razón calcularon y planearon sus actos para que se viera al vivo por el mayor número de personas posibles. Al mismo tiempo en la ofensiva hay una simbología con un significado muy preciso. Las Torres Gemelas representan el símbolo del capitalismo americano, los aviones tiraron la seguridad de los pasajeros y el Estado americano demostró su incapacidad para protegerse y proteger sus ciudadanos.

En respuesta, Estados Unidos cierra el espacio aéreo norteamericano y el presidente Bush promete cazar y castigar ejemplarmente a los culpables de “los atentados”. De esta manera se declaraba la primera guerra del siglo XXI. No era una guerra contra un país o Estado sino contra el terrorismo. Sin tener mucha seguridad se señaló a Osama bin Laden y su red Al-Qaeda como los responsables y mentores de los ataques. Así, nacía el nuevo siglo bajo un panorama muy sombrío (Chomsky, 2002). Los medios de comunicación contribuyeron para la implementación del nuevo mundo, sin que ofrecieran una reflexión crítica o sin que pensasen en los desdoblamientos de lo que noticiaban.

Las medidas tomadas por la mayor potencia del planeta no se limitaron a realizar el contraataque. El presidente Bush dio muchos nombres a la reacción. Inicialmente la llamó de “cruzada”, luego de “justicia infinita” para finalmente nombrarla de “libertad duradera”. Todos esos nombres pueden resumirse de la siguiente manera: hay dos tipos de personas y países en el mundo, los que están a favor de los Estados Unidos y los que están contra (bien-mal). Evidentemente lo que se vio después es algo que nos hace pensar en los conceptos de libertad, alteridad y diversidad tal como eran entendidos tradicionalmente (Hall, 2001). Este cambio brusco liderado por los Estados Unidos merece algunas consideraciones más detalladas destinadas a comprender la situación que se consolida en el mundo después del 11 de septiembre.

Dany-Robert Dufour (2005), filósofo francés, uno de los pensadores más críticos y más preocupados con las condiciones en las cuales el mundo se encuentra hoy asegura que vivimos un momento especial en el cual ocurre el triunfo del mercado sobre las demás acciones humanas. Decir esto, recuerda Dufour, implica en pensar que la moral, la cultura, las relaciones y otros valores no pueden impedir la libre circulación de las mercancías. Por eso es por lo que el nuevo capitalismo intenta desmantelar cualquier valor simbólico únicamente en beneficio del valor monetario neutro de la mercancía. Dado que ya no hay nada sino un conjunto de productos que son intercambiados por su estricto valor comercial, los hombres deben librarse de todas las preocupaciones culturales y simbólicas que, hasta hace poco tiempo, representaban preocupaciones comunes a toda la sociedad y garantizaban sus cambios.

La preocupación de Dufour, nos parece muy pertinente pues muestra como el ser humano, en la actualidad, además de tener sus relaciones de trabajo determinadas por el valor de las mercancías sufre, cuando descansa, la acción de los factores culturales que, también, reflejan los intereses del capital. Basta ver cómo las industrias del entretenimiento, notadamente las de la televisión y las del cine, están conectadas en los Estados Unidos, país que más genera imágenes y principal exportador mundial de productos culturales mediáticos (Mattelart, 2000).

Ese panorama es bastante sugestivo, pues nos fuerza a pensar en la efectiva subordinación del campo cultural a intereses económicos, políticos e ideológicos que acaban controlando las industrias de producción y distribución de los bienes culturales. Los valores que generan tales conglomerados no pueden ser muy diferentes de los defendidos por el capitalismo neoliberal. Con eso, se pierde la capacidad de intervención y producción cultural por parte de la sociedad civil, y valores como la libertad y diversidad se comprometen.

Si pensamos y aceptamos que la actividad económica, la política y las relaciones sociales se apoyan, también, en la cultura podemos comprender mejor la preocupación de Dufour. Actuando conjuntamente con los componentes materiales se encuentran los elementos simbólicos y culturales, que acaban dando el sentido para la acción discursiva e ideológica del modelo neoliberal. Vale la pena destacar, que tanto las ideas como la materia, son inertes fuera de las prácticas humanas concretas. Actuamos, en la sociedad en la cual nos encontramos, en función de relatos que recibimos y que pueden desencadenar los cambios o promover el conformismo.

Las fronteras de tal dilema son bastante complejas y nos llevan a dar valor a la producción simbólica que se implementa en la sociedad en los momentos de entretenimiento y de descanso del trabajo ya dominado por el mundo del mercado, tal como lo decía Dufour. Nos interesa destacar aquí que el campo de producción cultural contribuye a la contestación, disputa y emergencia de ideas y proyectos alternativos al pensamiento dominante. Los modelos alternativos siempre usaron la cultura para generar sus valores y su simbología. Con esto, queremos reconocer la importancia de la cultura y sus manifestaciones, su poder de generar valores y de contestar los fundamentos esenciales sobre los cuales se justifican la mayoría de las acciones del mercado, si pensamos en el mundo en que vivimos.

Al destacar la relevancia de las manifestaciones culturales debemos especificar cómo actúan en lo cotidiano. Al estar al alcance de prácticamente todos los miembros de la sociedad, los productos culturales promueven nuevas formas de acción e interacción, nuevos tipos de relaciones sociales y nuevas maneras de relacionarse con los otros y con uno mismo. Producen y causan representaciones que pueden originar nuevas sociabilidades. Por representación entendemos formas de conocimientos socialmente construidos, que tienen un objetivo práctico: construir una realidad común a un conjunto social. De alguna manera, podemos decir que representar es comunicar estimulando las respuestas. Es producir en el receptor la aceptación de ideas o provocar opiniones contrarias delante de los hechos (noticias) presentadas.

Si aceptamos ese concepto de representación, tenemos que ver como se construyen los bienes culturales, como el cine, llevando en consideración que las representaciones no repiten o reproducen una realidad, la reconstruyen dándole valores positivos o negativos sobre lo que está siendo discutido o presentado al receptor. La comunicación trabaja la representación con el intento de conseguir influenciar su público generando comportamientos. No podemos olvidarnos que la comunicación lida con el imaginario y en esta área predominan las metáforas y las emociones. Como nos recuerda con bastante propiedad Albuquerque (2002: 10) "En cada representación creada, el imaginario está dotado de placer y fantasía, sea esta personificada tanto en una fotografía con fuerte sentido emocional como en un artículo opinativo, lleno de adjetivos que pueden construir un ambiente tranquilo o tenso".

Lo que parece estar muy claro es que el imaginario y la realidad se completan. Los dos vienen juntos en el discurso mediático. Por eso los receptores pueden tomar decisiones diferentes, pues al tomar contacto con el producto cultural, pueden aceptarlo e incorporarlo como seguro y verdadero o pueden desconfiar y pensar que están siendo engañados. Debemos recordar el poder de persuasión que tienen y ejercen los medios entre los receptores. Entendemos persuasión como la capacidad de llevar a convencer o aceptar, no apenas en el sentido neutro y sí en el sentido activo.

Esto significa que el contacto del receptor con el producto cultural provocará una acción, inmediatamente o en el futuro. Sabemos que esta concepción positiva no es la única en las teorías de la comunicación. Otros autores tienen serias críticas sobre la influencia de los productos cul-

turales en la formación de las personas (Lima, 2001: 44). Lo que nos parece importante es que, en la medida en que se masifican pasan a formar parte del universo del receptor y este, difícilmente permanecerá neutro. Los análisis siguientes siguen las sugerencias elaboradas por Kellner (2001: 77) que apropiándose de las ideas de Marx y Engels defiende la necesidad de desmitificar los intereses de la ideología de la clase dominante pues: “concedían a intereses particulares el disfraz de intereses generales que mistificaban o encubrían el dominio de clases sirviendo, de esta manera, a los intereses de dominación”

Intentar comprender los valores encubiertos en las películas es lo que pretendemos realizar en las páginas siguientes. Recordamos que está claro que vivimos en una sociedad en la cual predomina el mercado y que su desdoblamiento repercute en todas las áreas y manifestaciones como nos mostró Dufour.

LOS TRAILERES Y SU SIGNIFICADO EN EL CONTEXTO ACTUAL

Gilles Deleuze en la génesis de su pensamiento sobre el cine, afirma que “las imágenes son comienzo y recomienzo del mundo”; o sea, para él, el cine es un espacio mágico que aproxima los acontecimientos y hechos reales a otro tiempo narrativo, haciendo que con estas categorías se confundan en la tela y entren en el imaginario del espectador, mezclando ficción y realidad.

Como ya fue dicho anteriormente, imaginario y realidad se completan y este ambiente onírico, es fecundo para la instalación de nuevos valores, que vienen contenidos en el discurso mediático. André Parente (2000), defiende la idea que el cine se constituye como un medio complejo y superior a una simple clasificación de género y formato en el universo de la comunicación. Él afirma que el cine, especialmente el moderno, conquistó una categorización en que es posible estar por encima de una narrativa ya que el acto de contar un acontecimiento, no es sólo el hecho de representarlo, pues por su carácter extremadamente propicio a la ampliación del imaginario, el cine consigue crear su propio acontecimiento.

Se trata de una afirmación polémica y que merece reflexión, pues cuando se piensa que en este contexto, la representación asume vida propia, creando por ella misma, su propia realidad, se abre espacio para una poderosa estrategia de comunicación, sin precedentes, que le da la propiedad de intervenir en la Historia. Pensando sobre eso, llegamos a la propuesta de Marc Ferro (2000) que consiste en analizar la íntima relación entre cine y historia en el contexto social. Para él, se trata de un análisis complejo en el que están intrínsecos, varios aspectos que deben ser estudiados de forma a privilegiar la película, como un producto de origen documental, o sea, como un “revelador” ideológico de una determinada cultura, y por eso, vale por aquello que legitimó.

Ferro percibió que cuando queremos investigar las interrelaciones de la película con la realidad, es indispensable analizar elementos como: la narrativa, el escenario, el texto, las relaciones de la obra con el autor, la producción, el público al que se dirige, la crítica y hasta el régimen político en el cual es producida. Él comprendió que además de la obra, también hay una esencia – la realidad histórica – que está allí, muchas veces, escondida y que al ser descubierta, puede revelar algunas implicaciones sociales, políticas y culturales de toda una época.

Para esta tarea, Kellner (2001), propone un análisis político del cine, que él llama de “crítica diagnóstica”, o sea, una metodología que consiste en una “investigación microscópica” sobre la narrativa de la película, que es formada por textos culturales súper elaborados, buscando des-

nuar sus niveles de complejidad en niveles cada vez más profundos, intentando desmitificar las aparentes representaciones para encontrar su esencia.

En este texto, nuestra preocupación se centrará en el estudio de un producto mediático utilizado en la divulgación de las películas, el *trailer*. Partimos de la presuposición de que las consideraciones elaboradas anteriormente también se aplican para los *traileres*, pero no podemos olvidar que presentan peculiaridades que deben ser analizadas de manera más detallada. Se trata de un abordaje inicial que pretende estudiar algunos aspectos peculiares del *trailer* que, simultáneamente, lo aproximan y lo alejan de su fuente que es la propia película.

Sabemos, que el *trailer*, casi siempre, no es producido por el director de su película y, en la realidad, funciona como un *teaser*, una publicidad que intenta seducir al público para asistir a la película. Intenta ser una compilación, una síntesis, una explicación emblemática y simbólica de la narrativa, que sólo podrá ser comprendida en su plenitud, si el espectador asiste a la obra entera. Al intentar ser un discurso súper reducido y lo más fiel posible a la película, llega a generar un equívoco pues se constata, en la mayoría de las veces, que los espectadores se encantan con el *trailer* y crean unas ideas ficticias de la película, que generalmente es frustrada cuando la ven.

Lo interesante es que el cine, como defiende Maffesoli (2005), provoca la contaminación del imaginario para el bien o el para mal. Esa rebelión del imaginario vivido en la historia humana, sugiere una vuelta a las imágenes. Para él, lo que vivimos hoy, no es la saturación de las imágenes y sí la introducción de otros elementos del sentido en el mismo canal mediático del audiovisual. Nuestra forma de percibir el mundo se hizo compleja, de ahí la proliferación de técnicas cenestésicas en los *mass media*, que lanzan mano de otros sentidos además de la visión y la audición. El cine hace uso de medios técnicos o narrativas imaginativas, capaces de sugerir a la imaginación, propiedades que antes eran reservadas al olfato, al tacto o al paladar.

De alguna manera, esas afirmaciones recuerdan lo que Descartes decía de la imaginación. Para él, la imaginación era capaz de invertir nuestras concepciones de racionalidad. También para (Edgar Morin apud Maffesoli, 2005), la imaginación se ha hecho el "hada de la casa" en el contexto de la sociedad de la información, pues el hombre contemporáneo no soportaría concebir la realidad sin imaginación, sin fantasía. Podemos afirmar que el discurso mediático tendrá siempre un terreno fecundo en la narrativa humana.

Eso es lo que pretendemos realizar al buscar una explicación para los dos productos mediáticos seleccionados: los *traileres* del Documental *Fahrenheit 09/11* producido por el periodista norteamericano Michael Moore que llegó a los cines en 2004. El otro es la película *El reino de los cielos*, que intenta reproducir la era de las Cruzadas Cristianas del siglo XI al XIII, elaborado por el director Ridley Scott en 2004 y exhibido en 2005.

El documental *Fahrenheit*, es una crítica declarada al Gobierno Bush, especialmente después de los atentados del 11 de septiembre que desencadenaron la cruzada "contra el terror". El segundo, *El reino de los cielos*, hace apología velada a la era Bush, sugiriendo un paralelo entre el momento vivido entre la Segunda y Tercera Cruzada en 1187, en la fase que sucedió a la muerte de Balduino IV, entonces rey de Jerusalén, forzando una relación histórica con la realidad vivida entre Oriente y Occidente, una visión maniqueísta entre cristianos e islámicos también en los días actuales.

En el *trailer* oficial de *Fahrenheit*, vemos en acción los elementos característicos de un documental que tiene el objetivo de ser fiel a la narrativa de lo real. Cortes rápidos, frases de efecto, esce-

nas destacadas, revelaciones confidenciales, demuestran, poco a poco, una trama política en los bastidores de la tragedia del 11 de septiembre en Nueva York. El tono irónico y de ridiculización con relación a la figura del presidente George W Bush, sugieren un jefe de Estado inescrupuloso e incapaz de administrar una Nación.

En menos de dos minutos, el *trailer* consigue transmitir su mensaje y sugiere que el documental hará revelaciones sorprendentes que no se habían informado sobre el 11 de septiembre hasta entonces. Breves *flash* con testimonios de autoridades renombradas, refuerzan la idea, en el espectador, de que las informaciones son verdaderas. La selección de las mejores imágenes y frases de efecto en la edición del *trailer*, contribuyen a crear el tono de seriedad del relato. En contrapartida, se muestra la ironía en los rápidos *flash* en que el presidente Bush discurrea y en otros momentos que anteceden el hecho. La música de fondo y la congelación de imágenes y frases informales y peyorativas, sugieren un semblante de un hombre que no sabe lo que decir, ni lo que hacer delante de tal situación. Esta dualidad, establecida en el *trailer*, es explícita y lleva a hacer creer que la película podrá cambiar el rumbo de las interpretaciones dadas sobre los atentados a las Torres Gemelas.

Esto es realmente importante pues al realizar la relectura del *trailer* debemos considerar que, de acuerdo con Ferro, pocos instrumentos son tan importantes para despertar la credibilidad y sobriedad en el campo audiovisual, como los documentales. Para él, el documental así como la ficción, reflejan la imagen de una cultura que nos permite conocer el discurso dominante de esa sociedad. Sin embargo, por intentar ser fiel a una realidad, generalmente "distorsiona" ese reflejo, pues es dotado de la responsabilidad de describir e interpretar, según su narrativa, la construcción de la realidad. Y cuando hace eso, conlleva una ideología particular.

Ya en el *trailer* oficial de *El reino de los cielos*, poco más de dos minutos son suficientes para demostrar algunos indicios sobre los valores que serán privilegiados en la obra. Temas como: familia, moral, amor y heroísmo, roban breves *flash* que se asemejan a los guiños de la mirada humana. Cada *flash* no dura más que dos segundos y vienen como *slides* en las cuales, la escena se presenta y se extingue, como si fueran diapositivas presentadas de forma no muy objetiva, en transiciones suaves. Esta técnica da ritmo a la narrativa que empieza despacio, después se hace más veloz y desencadena una sobre posición de imágenes sobre imágenes, sugiriendo emoción y drama a las escenas.

Hay un narrador, cuya presencia da credibilidad al hecho histórico, pues nos remite a la concepción de que, se trata de un observador omnipresente y omnisciente, que todo ve y sabe. Nosotros no estuvimos en aquel entonces, y tenemos sólo una visión parcial del hecho contada por los libros de historia. La totalidad de los hechos nos la cuenta el narrador, un elemento "atemporal". Evidente que el receptor capta esta intención lo que no disminuye la credibilidad de la obra que, por su parte, es una relectura particular, pues no se puede afirmar que todos los elementos de la película son exactamente fieles al tiempo y al espacio retratados.

En la verdad, se trata de una ficción histórica, que crea un drama particular dentro de un hecho histórico mayor, las Cruzadas. Este drama particular es el elemento cultural, el discurso imaginativo, que contamina el restante del montaje cinematográfico. El vestuario, los instrumentos del cotidiano, las armas y los paisajes ¿serán los mismos de la época de las Cruzadas? Y los valores e intereses resaltados en la película ¿serán los mismos de los hombres de la época? Es éste por lo tanto, el texto cultural cargado de ideología que al intentar reproducir tal momento nos muestra valores para nuestra sociedad. Durante el *trailer*, la selección de algunas imágenes en

la edición es sugestiva. El uso de iconos simbólicos universales permite que los espectadores hagan asociaciones estándares incluso sin el auxilio del narrador: el beso, el lloro, el corazón, la cruz, la furia, la ira, la muerte, la casa, la mujer, los campos de trigo verde, el sol y la espada.

Los colores y el uso de la luz también integran una sugerencia narrativa. El empleo de muchos tonos de gris, azul y marrón, en las escenas más tranquilas y en las florestas, nos pasan sensaciones de humedad, de frío, de serenidad o distanciamiento, mientras, el rojo y el naranja aparecen para realzar las escenas de furia, de pasión y de las batallas. En el propio *trailer* también es posible identificar la tendencia de crear valores sobre la historia. Se distingue, desde el inicio, quien está del lado del bien y del lado del mal, quien son los “cristianos” y los “no-cristianos”, quienes deben vivir y quienes deben morir (bien - mal).

La música “eclesial” también contribuye a la identificación y localización del contexto. Abre nuestra sensibilidad para asociaciones contenidas en nuestro imaginario acerca de temas sobre la vida, la muerte y sobre Dios. Todos estos elementos nos llevan a concluir que se trata de una “guerra santa”. La última escena del trailer es muy estimulante, pues muestra el cielo en una noche muy oscura donde balones de fuego son disparados, sugiriendo un ataque demoledor. La asociación de esta escena con los bombardeos de misiles en la ofensiva de los EUA a Afganistán, después de los atentados del 11 de septiembre en 2001, y a Irak en 2003, es ineludible. Sin embargo, la escena siguiente, quiebra este malestar al mostrar otro cielo ahora claro, limpio y un amanecer esperanzado después de la noche sangrienta, sugiriendo la paz que se conquista después de una guerra, cuya causa es santa. La película, hecha por el mismo director de *Gladiador* producido en 2000, presenta varias correlaciones con este, especialmente, al resaltar valores semejantes. Ambos hacen apología al gobierno norteamericano como verdadero sucesor del Imperio Romano en los días actuales.

CONSIDERACIONES FINALES

Creemos haber demostrado que es posible aplicar la metodología de Kellner para analizar no sólo las películas, sino también los *traileres*. Entendemos que los *traileres* estudiados presentan visiones opuestas lo que se demostró examinando sus imágenes, escenas y fragmentos tal como son presentados al público. Sin embargo, nos cabe decir que estos son formatos típicos que poseen algunas variables, que merecen un estudio particular, especialmente con relación a la velocidad de las escenas y a la síntesis de la narrativa. También recordamos que el ejercicio de análisis no puede acabar con el deseo de apreciar una obra cinematográfica con toda su fascinación y encanto, sino que él también nos revele y nos alerte sobre los posibles intereses contenidos en su discurso, principalmente en la relectura de un episodio histórico (documental o ficción), pues, eso puede influenciar la comprensión sobre nuestra propia historia, al entrar en nuestra casa, seducir nuestra mente y conquistar nuestro corazón.

Bibliografia

ALBUQUERQUE, Caio. *Notícia Impressa x história de vida: o jornalismo e o relato de testemunhas da ditadura em Piracicaba*. Tesina presentada al programa de Comunicación, FAAC, UNESP University, 2002.

DUFOUR, Dany R. *O homem neoliberal: da redução das cabeças à mudança dos corpos*. Disponible en: <http://www.diplo.com.br/aberto/0504/indice.htm> Acceso: 13 ago. 2005

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da mídia – Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

LIMA, Venício. *Mídia: teoria e política*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

MAFFESOLI, Michel. *O material e o simbólico na cultura contemporânea: O audiovisual, as artes digitais e os meios tecnológicos de produção*. Conferencia presentada en el Simpósio Interfaces de las Representaciones Urbanas en tiempos de la Globalización, SESC-Bauru-SP y FAAC, UNESP University, 26 ago. 2005.

MATTELART, Armand. *A globalização da comunicação*. Bauru: EDUSC, 2000.

PARENTE, André. *Narrativa e modernidade – Os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

SANTOS, Andréa P. *O audiovisual como documento histórico: questões acerca de seu estudo e produção*. Disponible en: <http://www.mnemocine.com.br/pesquisatextos/andrea1.htm> Acceso: 17 jan. 2005.

El espectador, el jugador y la historia.

Gestión de expectativas y evaluación de desempeños

Luís Nogueira

Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal

Interpretando el plano subjetivo (o la cámara subjetiva o *point-of-view shot*) como dispositivo del lenguaje cinematográfico recurrente en el discurso narrativo, lo que se esboza en este estudio es la realización de una topología de la subjetividad en la película y en el videojuego.

Si reconocemos la existencia de semejanzas y divergencias generales entre la narrativa y el juego, podremos entonces concluir que también la función (o conjunto de funciones) del plano subjetivo habrá de ser distinta en ambos casos. Para conducirnos en este análisis, vamos a utilizar dos personajes de la historia del cine que, de alguna manera, pueden ser entendidos como alegorías del rol del sujeto en el videojuego y en la película (o sea, del rol del jugador y del espectador). Son L. B. Jeffries, personaje interpretado por James Stewart en la película de 1954 *Rear Window*, de Alfred Hitchcock, y Eliot Ness, interpretado por Kevin Costner en la película de 1987, dirigida por Brian De Palma, *The Untouchables*.

En el primer caso, Jeffries nos surge como un muy buen ejemplo del lugar y del desempeño del espectador: a causa de un accidente, Jeffries tiene una pierna enfajada, lo que le impide moverse. Por eso, se pasa su tiempo en una silla, contemplando la vida de sus vecinos a través de la ventana de su piso. Está confinado, relativamente inmovilizado. Sin poder moverse, todo lo que puede hacer es mirar. Los eventos que aprecia están distantes, no pueden influenciar a su decurso. Observa, se intriga, se cuestiona, interpreta. Crea expectativas y escenarios –hay una narrativa discurriendo delante de sus ojos, un conjunto de eventos aliñados por una causalidad.

En el segundo caso, hay una secuencia que ilustra claramente lo que nos interesa tratar aquí: Eliot Ness está en la estación de tren. Tiene un objetivo: detener a un contable que posee importantes documentos para el decurso de la investigación policial que Ness tiene a su cargo. Ness observa todos los movimientos que se suceden en la estación: elige al lugar ideal para mirar –un lugar panorámico que le permite obtener una perspectiva global sobre el hall de la estación; identifica a todos los involucrados; mide el tiempo hasta la hora del tren. Tiene un objetivo. Prepara su estrategia. En algún momento podrá actuar. Hay un momento en el que la acción es preparada –como si se tratara de una introducción narrativa, semejante al que sucede en las *cut-scenes* de los videojuegos. Y hay un momento en el que la acción es consumada (un tiroteo).

Esta descripción sumaria de las secuencias en cuestión nos permite desde luego identificar algunos de los trazos distintivos de los desempeños del jugador y del espectador: en un caso, la primacía de la contemplación; en el otro, el imperativo de la acción. Pero a lo mejor es conveniente rehacer, antes de seguir, una breve arqueología de la mirada narrativa –la que instituye nuestra inmersión en la película como en el videojuego.

LUGARES DE LA MIRADA

Podemos identificar un primer momento de creación de la mirada narrativa: el momento en el que el teatro delimita su propio lugar de representación. Recordemos: teatro significa etimológicamente *lugar de donde se mira*. El momento en que el cortejo y el ritual dan lugar al escenario y el arco de proscenio demarca dos espacios distintos (el espacio común y el espacio de representación), empieza una separación que es también una ilusión, o sea, un tipo de juego (si aceptamos la definición etimológica de ilusión –*inlusio*, o sea, entrar en el juego). Señalando claramente el lugar del espectáculo (el escenario) y el lugar del espectador (la platea), es creada para siempre una modalidad convencional de representación: en beneficio de la integridad y de la autonomía del universo diegético, quien observa no interfiere en el decurso de la acción. El cine narrativo norteamericano habría de refinar y normalizar este procedimiento en su estrategia discursiva, permitiendo algunas, aunque muy pocas, excepciones. El espectador puede apenas aceptar protagonizar el juego de la ilusión. Puede deslindar causas para los acontecimientos e interpretar sus consecuencias, pero no le asiste ningún derecho de ingerencia. En el siglo XX, en el teatro, las ideas de *performance* y de *happening* como géneros teatrales habrían de intentar y experimentar la liberación del espectador. Consecuentemente, algunos autores reconocen estructuras e intenciones coincidentes entre estas modalidades teatrales y el juego. El juego de la representación clásica, por su parte, es el juego de la identificación y de la creencia: nos identificamos con los personajes y sus vivencias y suspendemos por algún tiempo la incredulidad. En consecuencia, estamos de algún modo en el tipo de juego que Roger Caillois define como *mimicry* (o hacer de cuenta). En el juego mismo, estamos en pleno régimen de la intervención: o sea, dificultades que deben ser vencidas, cumpliendo ciertas normas, recurriendo a determinados medios. O sea: actuar para vencer.

Otro momento que importa referir en este sucinto esbozo histórico de la topología del sujeto es la depuración e institucionalización de la perspectiva artificial en el *Quattrocento*. Sus consecuencias en la mirada occidental han sido bien subrayadas e innumerables veces estudiadas. Cualquier análisis de la evolución de los medios visuales pre-cinematográficos sólo podrá reiterar la influencia de ese período en el que, al confinar la representación visual a los límites de un

marco, se ha instituido el punto de vista ideal de donde el sujeto deberá observar el cuadro. Es un lugar fijo y preciso. Cámara oscura, cámara fotográfica y cámara cinematográfica tienen aquí su principio genealógico. Pero el lugar ideal es aquí, como en el teatro, un lugar cautivo. Inmóvil y distante, el espectador estará todavía y siempre en el exterior de la representación (y de la narrativa). Los eventos se suceden y él, aunque ocupando un lugar central y privilegiado, está en el margen, en una situación de ilusión mediada por los dispositivos de representación.

En cuanto al videojuego, lo sabemos, solamente puede existir cuando alguien lo esté jugando. La participación del jugador es fundamental. Aunque los eventos sigan sucediéndose, su decorso y su final sólo serán conocidos en función de su desempeño. Delante de la pantalla del ordenador (o pantalla interactiva, según Manovich), él se asume como agente. Es todavía espectador –hay una narrativa que se está procesando y que él debe contemplar, comprender e interpretar; hay eventos que se conectan en una causalidad y que se suceden en el tiempo; hay un principio, un medio y un final que dan al juego una sensación de totalidad, categoría fundamental en el diseño narrativo aristotélico; hay un estado de equilibrio, una perturbación y una resolución. Pero hay también algo más. Veremos lo que se añade a la narrativa en el videojuego. Pero ahora mismo busquemos comprender en que consiste el plano subjetivo y de que modo podrá elucidarnos sobre la topología de la subjetividad.

EL PLANO SUBJETIVO EN LA PELÍCULA

Empecemos por el plano subjetivo en la película. Ahí, este tipo de plano pone en evidencia tres miradas por lo menos: la del narrador, la del espectador y la del personaje (siendo este el que le va a distinguir). Del punto de vista del narrador, se trata de una cuestión de focalización, o sea, de una modalidad de acceso a la información narrativa en la que, de alguna manera, la presencia del narrador se aleja lo más posible: toda la información surge a través de la mirada del personaje. Es evidente que esta delegación de la focalización en el personaje sólo es inteligible en función de otra información (otros planos) que la encuadra en un contexto. Para el espectador, por su turno, el plano subjetivo surge como una posibilidad de inmersión intensa en la narrativa –recordemos los efectos de *suspense* y sorpresa conseguidos, por ejemplo, en las películas de terror a través de la combinación del plano subjetivo con el fuera-de-campo. Inmerso en la acción, durante el plano subjetivo, el espectador sabe solamente lo que sabe el personaje. De alguna manera, el espectador encuentra aquí un nuevo punto de vista privilegiado –no ya el lugar fijo de la perspectiva renacentista, pero un lugar en el interior de la diégesis. Para la gramática de los videojuegos, este será un aspecto determinante, como podremos constatar más adelante.

La idea de una inmersión privilegiada en la diégesis deberá ser articulada con otras dos que van a completar el conjunto de funciones fundamentales del plano subjetivo: por una parte, la idea de selección o restricción de la información, por otra, la idea de una organización jerárquica de la información. Esta idea de una jerarquía de la información nos dice que, al mirar, todos nosotros seleccionamos o perseguimos información relevante. En el caso del plano subjetivo, son los personajes (o, si lo deseamos, el narrador) quienes asumen esas funciones selectivas y ordenadoras. El personaje es aquí el destinatario privilegiado de la información narrativa entendida o recibida a través del plano subjetivo. Mientras sea un elemento de la narrativa, es él el que va a gestionar esa información. El espectador es un destinatario secundario, una vez que la información sólo será relevante para él mientras lo sea para el personaje y para su trayecto en la narrativa.

Como lo ilustra el personaje de Jeffries, la mirada del espectador cinematográfico es una mirada cautiva, una mirada que actúa desde la inmovilidad –como si el espectador fuera un sujeto (o una mirada) sin cuerpo, sin movimiento, sin energía. Pero también una mirada diferida –precisamente cuando la cámara cinematográfica se mueve, como un tipo de prótesis visual. El movimiento de la cámara de filmar permite la exploración del espacio diegético en el plano subjetivo –y todavía esta es, desde luego, la movilidad del narrador justamente a través del personaje. La cámara de filmar es un vehículo que nos hace descubrir la extensión del espacio –como podemos observar en las secuencias iniciales de las películas *Halloween* o *Strange Days* o en el clip musical *Smack my bitch up* de Prodigy –pero el espectador nada puede y nada necesita hacer para navegar subjetivamente en el espacio; esas son tareas del personaje y del narrador. El espectador cinematográfico es entonces un espectador platónico: fijo, contempla el espectáculo sin que pueda interferir en ello. Su actitud no podrá ser nada más que crítica: analizando y juzgando los acontecimientos, desplazado de plano en plano, de movimiento en movimiento, en el plano subjetivo y afueras, solamente podrá crear expectativas (¿que va a pasar a continuación?), seguir pistas y aguardar la resolución final. No actúa, interpreta. El plano subjetivo le conduce al interior de la diégesis pero no le libera del lugar que ocupa delante de la pantalla.

EL PLANO SUBJETIVO EN EL VIDEOJUEGO

En el videojuego, tenemos todavía esta multiplicidad de miradas: la mirada del narrador (todo el videojuego puede poseer una perspectiva narrativa y numerosos tipos de focalización: omnisciente, interna y externa, ya que de sus combinaciones resulta la cualidad de la información que es facultada) y la mirada del espectador (el sujeto es colocado delante de la pantalla, como un espectador renacentista ideal). Pero ahora se les unen dos nuevos tipos de mirada: la mirada del avatar y la mirada del jugador. La mirada del avatar es precisamente eso: solamente una mirada. El avatar, si queremos ser precisos, no mira –el que mira es el espectador. El espectador mira a través del avatar y este se apaga, deja de existir, una vez que no le atribuimos una conciencia. Sirve solamente como vehículo del jugador para la exploración del espacio –al explorar el espacio estamos otra vez en el régimen de la inmersión diegética. También en el videojuego el plano subjetivo sirve para seleccionar y organizar jerárquicamente la información y para hacernos bucear en la diégesis. Pero se le añade una nueva función: la simulación. Esto significa que el jugador no sólo mira y explora el espacio, sino que también actúa sobre él –una facultad ausente en el espectador.

Si el jugador es también un espectador, una vez que es colocado delante de una pantalla, hay una nueva modalidad de mirada: una mirada móvil –el avatar es comandado por el jugador, con lo cual explora el espacio, se transforma en un vehículo de transporte, una prótesis que va a permitir al jugador la interacción diegética (recordemos que en el plano subjetivo cinematográfico la prótesis que permite la navegación del espacio es más la cámara de filmar y menos el personaje). En el videojuego, el sujeto, en tanto que jugador, inviste su cuerpo, su energía, se mueve (aunque de un modo también diferido). No hay un movimiento integral –él permanece delante de la pantalla–, pero hay un movimiento que parece del orden de la magia, o si queremos de la magia de la tele-presencia y de la tele-acción: la presencia y la acción a distancia. El teclado, el *mouse*, el *joystick*, las interfaces son las prótesis mediadoras que permiten la simulación y con eso el juego, una vez que permiten manipular el avatar y a través de él explorar el espacio y actuar sobre los acontecimientos.

En el videojuego, el destinatario de la información del plano subjetivo es el jugador. Él no tiene solamente una actitud crítica e interpretativa, sino también una actitud responsable: el decurso de los eventos que constituyen el juego y la conclusión del propio juego son de su responsabilidad; es él el que contesta a las interpelaciones que le coloca la diégesis: sin su acción, sin su influencia, no hay juego. Jugar es contestar a un surtido de objetivos, utilizando un conjunto de medios, en el interior de ciertas normas o restricciones. Jugar es, inevitablemente, una forma de actuar. Y de actuar con responsabilidad.

PERSONA, PERSONAJE, AVATAR

Si es así, podemos decir que la topología de la subjetividad es también un análisis de los lugares de responsabilidad, una vez que la responsabilidad es uno de los atributos de la acción. Podemos entonces distinguir entre persona, personaje y avatar. Las personas existen en el mundo de la vida. Y ahí no hay plano subjetivo –como sabemos, el plano subjetivo (o focalización interna) es un dispositivo meramente narrativo–, o sea, jamás nos situamos integralmente en el lugar del otro. En el mundo de la vida, estar en el lugar del otro es siempre un acto delegado, una metáfora –o sea, en el límite cada sujeto será siempre el responsable último de sus acciones. El libre arbitrio y la autonomía en la acción son las condiciones fundamentales de la subjetividad. A pesar de los patrones de comportamiento que encuadran nuestras expectativas con relación al otro, lo imprevisible y lo imponderable de sus decisiones y actitudes son inalienables. De una persona, todo se puede esperar.

El personaje narrativo es en ese aspecto muy semejante: suponemos que él contesta por sus acciones y que al espectador toca solamente interpretar, criticar y juzgar. En el universo diegético que habita necesita solamente de alguna veracidad y plausibilidad para constituirse como sujeto. Y una vez que es sometido a una estrategia narrativa, en la que es protagonista de un enunciado, puede ocupar el lugar del sujeto – el plano subjetivo es el momento en el que el narrador se oculta para unir personaje y espectador.

Siendo así, el lugar del otro es, sobre todo, el lugar del narratorio, una vez que la responsabilidad del personaje es una responsabilidad delegada por el narrador –incluso cuando recogemos la información a través de un plano subjetivo, eso sólo es posible porque el narrador lo permite.

Del avatar podemos decir que la responsabilidad está ausente. Es una especie de grado cero de la responsabilidad en la topología de la subjetividad mediada. La naturaleza del avatar es la inercia. El avatar se abstiene de contestar. Él no tiene voz porque él no actúa. No tiene que dar cuentas de nada. Es por eso que, en el videojuego, él desaparece (se eclipsa) en el plano subjetivo. Y es eso también lo que hace del plano subjetivo el dispositivo ideal para construir la sensación de inmersión del sujeto en el universo diegético. Porque las acciones que cuentan son las acciones del jugador. El avatar jamás será criticado o juzgado –sólo en términos de sus capacidades en el juego (si contesta convenientemente o no a los comandos del jugador), pero en ese caso la responsabilidad será siempre del autor del juego, no del avatar. El avatar, casi podría decirse, posee una caracterización (un conjunto de trazos y características), pero no un carácter (ya que no actúa) –consecuentemente, no podrá ser confundido ni con una persona ni con un personaje. Sólo es personaje cuando no es avatar (por ejemplo, en las partes narrativas de los videojuegos), y cuando es avatar deja de ser personaje – precisamente porque no le reconocemos carác-

ter. Y no hay en el videojuego mejor dispositivo para comprobar este apagamiento del avatar que el plano subjetivo, justamente el momento en que le olvidamos, el momento en que el jugador asume toda la responsabilidad.

Esta cuestión de la responsabilidad puede ser analizada a través de la distinción entre mirar y ver. En el mundo de la vida, vemos a las personas mirando, pero no sabemos exactamente lo que miran –no hay plano subjetivo, ya lo hemos dicho. En la película, sólo vemos lo que ven los personajes en el plano subjetivo. Fuera del plano subjetivo les vemos mirar –y nosotros, espectadores, vemos lo que ellos miran. En el videojuego, el plano subjetivo sirve para que el jugador vea –el avatar no ve, sirve apenas como prótesis visual para que el espectador pueda mirar el mundo diegético y para que pueda explorarlo. En el exterior del plano subjetivo, el avatar no contempla, porque su visión está en el grado cero. En el videojuego, entonces, el plano subjetivo sirve (como sucede con Eliot Ness) para que el jugador pueda observar y explorar espacios, recogiendo información con el intento de actuar.

LA EXPECTATIVA

El espectador cinematográfico es un gestor de expectativas. Y aquí podemos socorrernos otra vez del personaje de L. B. Jeffries en *Rear Window*. Lo que le inquieta, como a todos los espectadores, es saber lo que pasa, lo que ha pasado y lo que va a pasar. Se trata de un trabajo de anticipación. Una anticipación que es también una operación deseante –deseo y anticipación que son fundamentales para la identificación del espectador con la historia. Hay una empatía entre el espectador y el personaje en la medida en que el objetivo del primero es también el objetivo del personaje: descubrir la causalidad que explica a los acontecimientos y encontrar un final que remate toda la trama.

El espectador cinematográfico (como todo narratorio) es un sujeto de creencias: cree en lo que ve o en lo que le dicen, cree en las premisas y cree que consigue predecir el final. No puede hacer más que especular, deducir, inducir, creer –sólo al final sabrá si está o no equivocado. Y entonces puede desilusionarse o tranquilizarse. Sólo la catarsis le espera, jamás la gloria como sucede en el juego –ningún espectador es vencedor. Ningún espectador está en peligro (*jeopardy*, como dicen los norteamericanos). Solamente los personajes están en peligro –y ente este peligro, el espectador será siempre impotente, pues la frontera diegética no podrá jamás ser traspasada. El suspense, la sorpresa y el misterio, dispositivos narrativos tan caros al universo cinematográfico, sólo existen porque el espectador nada puede, una vez que la información es seleccionada por un narrador y el decurso de los acontecimientos, aunque convocando la suspensión de la incredulidad, impide toda la influencia sobre los mismos. Es la selección de la información la que permite al autor gestionar las expectativas. Y eso ocurre como en un juego (en un sentido metafórico, o no tanto): hay un desafío lanzado al espectador que él deberá intentar vencer.

EL DESEMPEÑO

Es seguro que la anticipación y el deseo de saber (como el suspense y la sorpresa, aunque de otra especie) existen en el juego. Anticipamos las consecuencias, conocemos las causas y calculamos los efectos –ya no de las acciones de los personajes pero de nuestras acciones como

jugadores. La lógica del juego es la lógica del objetivo, de la tarea, de la misión. Claro que la prosecución de un objetivo o de una misión constituye una narrativa –el jugador aprehende los acontecimientos en términos de causalidad y de temporalidad (dos de las características fundamentales de la narratividad). El ciclo de jugabilidad en cada tarea –que comprende la intención, la decisión, la ejecución y el resultado– sólo puede ser entendido en términos narrativos. Si queremos socorrernos otra vez de la secuencia de la película *The Untouchables*, percibimos que Eliot Ness opera exactamente de ese modo: intención de detener al contable, decisión de enfrentar a los enemigos, ejecución de una tarea que termina siendo cumplida, a pesar de las dificultades –exactamente lo que es pedido a todos los jugadores. Siendo así, todo jugador es al mismo tiempo un narratorio: cada tarea que tiene que cumplir equivale a un evento de una narrativa. Cuanto mejor consiga enlazar y evaluar narrativamente sus acciones, sus procedimientos e interpretar sus resultados, más estará aumentando su destreza, corrigiendo todos los errores y venciendo todos los obstáculos. Pensar narrativamente es fundamental para la evaluación de desempeños. La narrativa como procedimiento cognitivo y el juego como procedimiento de gestión están necesariamente interconectados. Del mismo modo que cada tarea es una especie de evento que se conecta con otros eventos, cada juego puede ser retrospectivamente comprendido como una narrativa que posee un objetivo, una estrategia y una conclusión.

Sin embargo, los objetivos de un juego y de una película son necesariamente distintos: si ningún espectador puede (en principio) reivindicar para sí mismo el título de vencedor, para el jugador es ese el atributo que más le importa. Jugar es iniciar un esfuerzo de superación, es buscar la gloria. De la narrativa podemos decir que el espectador busca el aprendizaje o la catarsis (en sus varias formas y no solamente como piedad y terror); en el juego el sujeto busca el suceso (aunque también este pueda ser catártico). La lógica agonística del juego es aquella que más le distingue –aunque, atentando en la tipología de Caillois, tendríamos que reconocer que hay formas de juego (¿pero será que aquí el término juego resulta apropiado?) que dispensan esa dimensión de lucha –como los juegos de *mimicry*, de *ilynx* y de *fortuna*.

CONCLUSIÓN

En la esperanza de que L. B. Jeffries y Eliot Ness puedan haber servido para ilustrar las figuras del espectador y del jugador, hemos buscado determinar, recurriendo al dispositivo narrativo del plano subjetivo, de qué modo película y juego se distinguen (y se asemejan).

Es fundamental constatar dos ideas: por un lado, que cada actualización de un juego conduce a una conclusión que, a pesar de previsible, siempre es incierta. Y que es de la acción del jugador de la que depende ese resultado. Por otro lado, que, si es verdad que cada visión de una película puede ser sustancialmente distinta de todas las demás, hay siempre un universo diegético vedado a la acción del espectador. Es este contraste entre la clausura diegética (los eventos fijos siempre para todo) de una película que al mismo tiempo es también una clausura textual (un texto fijo siempre para todo) y la apertura diegética (un juego jamás se repite) y textual (cada versión de un juego es un texto distinto) del juego que señala de modo prominente la distinción entre estas dos formas de mediación. Pero el inverso también podrá ser verdad, dependiendo de la noción de texto que adoptemos: si aceptamos que cada actualización de un juego constituye solamente una versión de la historia y que esta es invariable, ya que todas las versiones están previamente determinadas (luego existe una clausura textual), entonces en el juego existe una clausura que no existe

en la película, una vez que las lecturas posibles de una película son inagotables y que a cada visio-
nado una nueva historia se nos ofrece, como pretendían los deconstruccionistas.

Saber si jugamos siempre el mismo juego (o no) o si vemos siempre la misma película (o no) es,
así, una cuestión, si no irrelevante, por lo menos taxonómicamente difícil. Lo que queda como
fundamental es que tanto el juego como la narrativa se configuran como dos medios determinan-
tes para efectuar una topología del sujeto. Y que, en la medida en que esa topología comprende
formas muy distintas (aunque a veces coincidentes), las estrategias y las competencias reivindi-
cadas en cada momento (al jugador y al espectador), a pesar de convergentes, implican recorri-
dos diferentes. Y si queremos saber por qué razón la figura del jugador viene desafiando la figu-
ra del espectador (y es ciertamente más seguro hablar de desafío y no de amenaza, una vez que
ellas no son ni funcional ni teleológicamente permutables), a lo mejor le toca a cada persona
plantear la cuestión: ¿de que modo puedo, en cada momento, en el videojuego y en la película,
configurarme como agente, como sujeto? ¿Que me es permitido en cada caso? ¿Que pretendo
yo en cada caso: contemplar o actuar? ¿Y no son esas las dos operaciones fundamentales del
mundo de la vida, la contemplación y la acción, la teoría y la praxis, que la película y el video-
juego permiten simular?

Bibliografía

ARISTÓTELES, *Poética*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003

AUMONT, Jacques et al., *Estética del Cine*, Paidós Comunicación, 1985

CAILLOIS, Roger, *Os jogos e os homens*, Cotovia, Lisboa, 1990

CASSETTI, Francesco, *El film y su espectador*, Catedra, 1996

HUIZINGA, Johan, *Homo Ludens*, Edições 70, Lisboa, 2003

MANOVITCH, Lev, *The Language of new media*, The MIT Press, 2001

ROSEN, Philip (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, Columbia University Press, 1986

WARDRIE-FRUIIN, Noah, y HARRIGAN, Pat (ed.), *First-Person, New Media as Story, Performance and
Game*, The MIT Press, 2004

WOLF, Mark J. P., y PERRON, Bernard (ed.), *The Videogame Theory Reader*, Routledge, 2003

El cine no profesional: Un análisis transversal

José Carlos Suárez Fernández
Pedro Nogales Cárdenas
María del Pilar Mendoza Egea
Universitat Rovira i Virgili de Tarragona

¿QUÉ ES EL CINE NO PROFESIONAL?

Hemos de empezar nuestro trabajo con una definición básica de los términos empleados, ya que se tiende a utilizar el término cine para todo tipo de producción cinematográfica y para todo tipo de films, cuando habitualmente suele aplicarse cuando se habla de largometrajes profesionales de ficción, que probablemente sea una tercera parte o menos de todo el material cinematográfico filmado en España.

Una parte muy importante y significativa del material cinematográfico filmado en España y en el mundo corresponde al cine no profesional, con una historia tras de sí que podríamos remontar a los mismos orígenes del cine¹. El cine no profesional es el realizado por personas cuya intención no es obtener un beneficio económico con esta actividad. A partir de ahí es fundamental distinguir entre el cine amateur y el cine doméstico y la línea que distingue a uno del otro es la intencionalidad del autor, lo que deriva en una serie de diferencias en la forma y en el contenido del film.

El cineasta amateur tiene en el cine un pasatiempo, pero trabaja con la idea de filmar una historia; sea ésta de ficción, documental, de fantasía o de testimonio social. Todo film amateur tiene un principio y un final, está elaborado; su autor ha hecho una selección de imágenes y las ha montado, ha puesto títulos y participan, en su mayoría, en concursos amateurs internacionales, nacionales, regionales, provinciales, locales, monográficos, de tema libre, de estímulo o del rollo.

En cambio los films domésticos se ruedan como mero recuerdo de un momento concreto de la vida del autor. En ellos no acostumbra a haber ninguna preparación ni reelaboración y, como

explica el teórico francés Roger Odin², no contienen marcas de principio y fin, hay una ausencia de narración, una temporalidad indeterminada, una indefinición del espacio geográfico, continuos saltos de contenido, confusión sobre la percepción del conjunto y poses y miradas a la cámara. El cine no profesional tiene una mayor libertad creativa, al estar menos sujetos a las restricciones políticas y económicas que en muchas ocasiones limitan la creación cinematográfica profesional, pero, por el contrario, tiene importantes limitaciones técnicas como es el uso de una película más estrecha (9,5 mm, 8 mm o Super 8 mm), con todos los inconvenientes que ello supone en cuanto a la calidad fotográfica de la reproducción.

¿CÓMO ANALIZAR EL CINE NO PROFESIONAL?

Pero el objetivo de esta trabajo es el análisis de las imágenes no profesionales. Para ello nos gustaría plantear qué significa analizar. Si acudimos al diccionario³, éste nos dirá que el “análisis es la descomposición de un todo en sus partes (...). Esta descomposición puede ser (...) ideal (...) [una] descomposición [que] ocurre sólo en la mente del analizador”. Por tanto cualquier metodología es absolutamente válida para el análisis del cine no profesional, siempre que descomponga el film y lo reinterprete.

A lo largo de la historia del cine ha habido muchos teorías de interpretación de los films y muy diversos enfoques metodológicos. Es absolutamente imposible que un analista aplique todos esos diversos enfoques a una serie relativamente amplia de films. Es por tanto necesaria la selección, o bien del número de films a analizar o bien de la metodología de análisis y su enfoque teórico. Para un visión global del fenómeno del cine no profesional nosotros preferimos no limitar el número de films no profesionales a analizar y por ello nos decantamos por un enfoque metodológico de análisis contextual del film. Partiendo de la idea que nosotros tenemos del film, entendido como un producto cultural que tiene una génesis, un entorno, una elaboración, una forma, un contenido y una difusión, podemos focalizar nuestro análisis en cualquiera de esos elementos e incluso interrelacionarlos entre si. Pero, ante la abundancia de posibilidades que ello ofrece, optamos por el estudio del film como documento histórico, porque en sí constituye un análisis amplio que engloba todas las partes del film entendido como producto cultural. Por tanto, nosotros optamos por un análisis que nos permita estudiar cada una de las partes diseccionadas para extraer de ellas información que nos lleve a reconstruir ese producto cultural en clave de ideas sobre un momento concreto del tiempo, en un lugar concreto y en una circunstancia socio-política concreta, y ello desde un presente concreto y realizado por una persona concreta integrada en un entorno socio-político y geográfico concretos.

Pero antes de llegar a una propuesta de metodología de análisis para el cine no profesional, hemos estudiado las diferentes teorías y las metodologías de análisis cinematográfico. Tras ese estudio llegamos a siguientes conclusiones:

- El cine es un reflejo de la realidad, o al menos parte de la realidad.
- El cine constituye o es visto como un sueño del espectador. Según esto la proyección forma parte de algo imaginario y, por tanto, todo lo que se ve en la pantalla no llega a ser nunca la realidad absoluta.
- El cine tiene un lenguaje propio, con sus códigos lingüísticos. Por ello el film puede ser entendido, estudiado y analizado como un texto y al igual que éste, el film posee una serie de men-

sajes tras las imágenes y los sonidos.

El cine forma parte de una cultura y los films reflejan esa cultura, la influyen y la modifican

- En los films podemos ver los roles sociales impuestos o esperados de cada uno de los géneros, así como de otros grupos o subculturas, y como estos cambian o evolucionan a lo largo del tiempo.
- Los films también nos permiten estudiar los comportamientos culturales y los rituales (rurales o urbanos).
- Los films transmiten una ideología y “son, indudablemente, expresiones ideológicas”, como afirma Pierre Sorlin⁴.

Además, si nos centramos en las teorías sociológicas estas aportan a nuestra visión del análisis cinematográfico lo siguiente:

- La ratificación del film como un documento histórico del cual se puede obtener información socio-política.
- El reconocimiento de que cualquier tipo de film, especialmente los más populares, son una fuente de investigación.
- Que los films son el reflejo de la mentalidad de un grupo social, representado a través de su autor y no el reflejo de toda la sociedad en su conjunto.
- Que el historiador puede aplicar al documento visual técnicas de análisis conocidas y ya utilizadas, readaptándolas.
- Que cualquier aspecto del conocimiento humano y cualquier tema del pasado más reciente puede ser estudiado utilizando los films.
- Que el cine no profesional es un excelente documento para la historia local y social. Siendo este un tipo de cine con el que se puede estudiar la familia y la representación de la sociedad y la cultura.

En el estudio de esas teorías y metodologías de análisis sociológicas, también podemos constatar ciertos inconvenientes a la hora de ser aplicadas al análisis del cine no profesional, como son:

- El esquematismo, determinismo, ingenuidad y excesiva importancia dada al cine como elemento ideológico, como es en el caso del análisis cinematográfico propuesto por Siegfried Kracauer; junto a una excesiva complejidad para su aplicación a los films no profesionales, su escasa valoración del contexto y del papel del autor del film y su poca aplicación a otro tipo de films que no sean los documentales.
- La excesiva dependencia del factor público y crítica en el caso de la propuesta de Ian Jarvie . Un factor prácticamente sin importancia en el caso del cine no profesional.
- La vaguedad en la definición de la técnica de análisis de Pierre Sorlin y su indefinición en la tipología de films útiles como representativos de una época para su análisis.
- La simplicidad en la definición de lo visible y a la vez la complejidad de que todo el mundo vea lo mismo en el caso de la metodología propuesta por Marc Ferro⁵; junto a su escasa aplicación a otros tipos de films que no sean los documentales y la identificación del film como un ejemplo de la mentalidad de toda una sociedad en lugar de la de un grupo social

concreto.

- Una excesiva extensión de los elementos a analizar en el caso de la técnica de análisis del Centro de Investigaciones Film-Historia que dirige el profesor José María Caparrós y que la hace muy poco ágil en el caso de tener que estudiar una importante cantidad de films, como puede ocurrir habitualmente al analizar el cine no profesional.
- La utilización de una técnica de análisis pensada únicamente para el cine profesional en el caso de Susam Aasman⁶, sin que adapte parte de sus postulados a las características propias del cine no profesional.
- La ausencia de una definición clara de una técnica de análisis por parte de Patricia Zimmermann⁷.

La conclusión final es que no encontramos una técnica de análisis que fuese factible de aplicar en general al estudio del cine no profesional, especialmente cuando la muestra de films llega a cifras próximas o superiores al medio millar de films, lo que fácilmente ocurre en ciudades donde habitualmente estudiamos este tipo de cine como son Reus, Tarragona, Valls... Para solventar este problemas y sobre la base de tres influencias básicas (Film-historia, Marc Ferro y la crítica textual) buscamos los puntos en común y una reducción de los pasos a seguir o de los elementos a analizar para proponer una técnica de análisis basada en los siguientes puntos:

- 1º) Determinación de la intencionalidad del autor/es del film.
- 2º) Determinación de los temas o elementos históricos que vamos a estudiar o analizar; sean estos principales, secundarios, presentes en las imágenes o diálogos de forma consciente o inconsciente, valores, mensajes o elementos históricos por ausencia.
- 3º) Describir la forma en que dichos temas o elementos históricos son presentados en el film.
- 4º) Establecer el eco social que tiene el film.
- 5º) Establecer las relaciones entre los temas o elementos históricos del film y los hechos socio-políticos y la sociedad del momento en que se hace el film y se exhibe.
- 6º) Finalmente interpretar el film en relación a la mentalidad del grupo que lo realizó y de los hechos históricos analizados.

¿QUÉ APORTACIONES REALIZA EL CINE NO PROFESIONAL?

Para ejemplificar esta metodología la aplicaremos al caso concreto del cine no profesional de la ciudad de Reus (Tarragona) y veremos brevemente lo que el cine no profesional puede aportar, en comparación con el cine profesional, a diferentes campos del conocimiento de las ciencias sociales.

Actualmente tenemos fichadas unas 690 referencias fílmicas sobre Reus. Referencias que corresponden a 6 films semi-profesionales, 95 profesionales, 381 amateurs y 208 familiares. De todos ellos hemos podido visionar 437. Ante esta cantidad de films el primer paso esencial para su análisis era una clasificación y definición de los temas a tratar. Siguiendo los ejemplos de Peter Burke y Julio Montero, María Antonia Paz y José J. Sánchez⁸ definimos los siguientes temas básicos: Acontecimientos socio-políticos, cultura material, ideología, religiosidad, repre-

sentación del arte y la cultura, sociedad y visión geográfica⁹.

No tenemos aquí espacio material para analizar todos estos temas, ni aunque sea brevemente, por lo que describiremos algunos aspectos y conclusiones de dos de ellos: los acontecimientos socio-políticos y la visión geográfica. El primero por las implicaciones históricas que tiene y el segundo por su importancia estadística¹⁰.

En el caso de los acontecimientos socio-políticos, en Reus, se pueden estudiar las imágenes de la Guerra Civil, de las colonias escolares, del viaje Reus-París-Londres, del Parc Infantil de Nadal, de las concentraciones falangistas, de las bodas de oro del Reus Deportivo, del traslado de los restos de Prim a Reus, del Any Fortuny, de las visitas de Monseñor Tedeschini, Vidal i Barraquer, conde Ciano, Franco, el presidente Figueras de Costa Rica y Josep Tarradellas; de las Ferias de Muestras y de la Exposición de las Aplicaciones de la Electricidad a la Agricultura, de la Feria de Sant Jaume y de la Exposición Nacional de Rosas.

La conclusión más destacada del estudio de estos hechos es que los cineastas amateurs no son reporteros y las imágenes de los acontecimientos socio-políticos no se captan con la idea de realizar una crónica histórica de los acontecimientos más destacados de la ciudad. Incluso en ocasiones, determinados reportajes fueron alentados desde las organizaciones de cine amateurs con premios y concursos especiales dedicados a un tema de actualidad como ocurrió con la Feria de Muestras, el traslado de los restos de Prim, la Olimpiada escolar, el carnaval, etc.. En definitiva, no hay una crónica histórica de la ciudad en imágenes, sino retazos de su historia. Unos retazos que explicarían el pulso ciudadano y la trascendencia social de determinados acontecimientos en detrimento de otros. Esa selección de acontecimientos estaría determinada por una serie de factores que además definen el análisis del contenido de esas filmaciones y las conclusiones que de ellas se pueden extraer. Esos factores son los siguientes:

- La evolución técnica. Hasta 1921 Pathé no inventa la película que permite el cine no profesional y hasta 1930 no surge en España el cine amateur. Por tanto, antes de 1930, todos los acontecimientos históricos ocurridos en la ciudad se ruedan con formatos profesionales y lógicamente la ausencia de productoras resta agilidad y presencia en Reus de imágenes y reporteros. Entre 1930 (2ª República) y 1949 (primer franquismo), el cine amateur reusense es muy frágil y escaso, lo que reduce el número de imágenes que se han podido localizar y recuperar. A partir de los años 50 la mejora de las condiciones económicas de la población hará que el cine no profesional se expanda, llegando a su auge hacia finales de los años 60; ello hace que sea este el periodo mejor reflejado por el cine no profesional.
- La evolución del lenguaje y la construcción técnica de los films. En el análisis interno de las imágenes del cine no profesional hemos de tener presente la forma y construcción técnica de los films; así como la trayectoria y los conocimientos de la persona que filma las imágenes, la situación histórica del desarrollo del lenguaje cinematográfico en ese periodo y la estética cinematográfica predominante.
- En Reus, las primeras filmaciones de acontecimientos socio-políticos en los años 30 tienen un marcado carácter primitivo de recogida de imágenes y del ambiente que rodea al acto. Eso va evolucionando hacia documentales más elaborados, donde se mezcla historia ficcional y realidad documental, como en algunas filmaciones sobre la Feria de Muestras. Aunque durante este período de desarrollo siempre convivirán cineastas familiares, con un lenguaje básico idéntico al de los orígenes del cine, con cineastas amateurs que dominan el lenguaje cinema-

tográfico y las técnicas de montaje.

- La función final de las imágenes. Hay una gran diferencia entre un film profesional, concebido para ser proyectado en toda España y un film no profesional concebido por su autor para ser proyectado en un ámbito geográfico local, con el objetivo de divertirse y tener un recuerdo de un momento de su vida. Esa diferente función del film condiciona no solo el análisis, sino también su construcción y la selección de imágenes que contiene, ya que a nivel nacional se recogen imágenes que habitualmente tienen poco interés a nivel local.
- El origen del cineasta. Antes hemos apuntado que en los años 30 el cine no profesional era un lujo al alcance de muy pocos y que a partir de finales de los años 60 se popularizó. Hay, por tanto, una minoría de personas que pueden hacer cine no profesional en determinados momentos de la historia de la ciudad. Esas personas seleccionaron los temas que les interesa filmar en función de sus deseos y su presencia o participación en determinados acontecimientos; por tanto, en función de su ideología. Como consecuencia de ello tenemos una selección de acontecimientos que se filman y de momentos o imágenes que componen esa filmación. Esa selección se realiza en función del pensamiento o ideología de la persona que las filma. En el caso del cine no profesional reusense podemos concluir que los acontecimientos mencionados no únicamente están plasmados visualmente por burgueses ricos, que sería lo que podríamos pensar lógicamente en función del poder adquisitivo de este grupo social y de los costes de este tipo de cine o afición. Esto ocurre mayoritariamente hasta finales de la década de los años 40. A partir de principios de los años 50 el cine amateur se hace asequible hacia personas con profesiones liberales y hacia finales de los años 60 llega hacia algún que otro trabajador. Siendo precisamente esta evolución la que nos permite ver una mayor variedad de planteamientos visuales de los acontecimientos históricos que vive la ciudad de Reus; pero resulta que hacia esas fechas esa variedad de planteamientos visuales solamente la podemos apreciar en dos acontecimientos muy concretos: el traslado de los restos de Prim y la Feria Oficial de Muestras de Reus.

El análisis de la visión geográfica del cine no profesional de Reus nos permite estudiar, desde su perspectiva histórica, como este tipo de cine refleja elementos geográficos como el clima, la economía, el paisaje urbano o los movimientos lúdicos de la población. Trabajando con elementos de percepción del paisaje e históricos, podemos llegar a diversas conclusiones. El cine amateur y familiar es básicamente urbano. Eso hace que la ciudad se retrate como el elemento más importante del mundo. Esto nos permite ver la evolución de la ciudad y la identificación de ésta con determinados lugares emblemáticos o comunes para todos sus ciudadanos. El cine amateur es el que más se preocupa por mostrar esa transformación, mientras que el cine familiar nos muestra el uso de los espacios urbanos y la existencia de unos lugares esenciales para un disfrute lúdico, siempre asociados al paseo familiar. El tener imágenes de diferentes momentos históricos nos permite ver los cambios en el tiempo de esos lugares, su transformación y el cambio de costumbres y de uso de lugares como por ejemplo la calle, que a consecuencia del aumento del tráfico deja de ser un lugar de juegos infantiles.

También podemos constatar que el cine no profesional no refleja fielmente la estructura económica de la ciudad, sino la percepción que las personas tienen de ese entorno económico. También podemos observar que el entorno próximo o lejano se retrata según unos parámetros culturales propios. La ubicación geográfica de la ciudad de Reus a unos 20 km de Salou y de Tarragona hace que el cine no profesional retrate básicamente Salou como espacio de disfrute

de la costa; mientras que para los espacios del interior ofrece una mayor diversificación de lugares que son utilizados para excursiones o visitas. En estas últimas filmaciones podemos apreciar una admiración hacia los paisajes naturales, mientras que habitualmente se obvia las formas de vida cotidiana de sus habitantes escasamente retratadas.

Esa admiración hacia el paisaje natural también se produce en filmaciones de viajes por España y Europa. Aunque en este caso a esa admiración por esos paisajes hemos de añadir la aparición de ciertas imágenes o elementos que permiten hablar de complejos de superioridad o inferioridad en la mirada del autor. El complejo de inferioridad lo podemos apreciar habitualmente en los viajes al exterior de España, en los que las filmaciones acostumbran a incidir en la cultura y el desarrollo económico y social de los países visitados, porque mayoritariamente esos viajes son a países desarrollados. Pero hemos de matizar que durante los años de vigor y de máxima esplendor del cine no profesional estos viajes son escasos, porque el verdadero boom de los viajes al extranjero por parte de los españoles se producirá mas allá de los años 80, cuando el cine no profesional ha desaparecido y el vídeo lo ha sustituido.

En cambio, cuando esos viajes son por el interior de España, en algunos casos podemos apreciar ciertos elementos de superioridad cuando algunas filmaciones recogen el atraso de los pueblos del interior de la Meseta, mientras que en Reus el cine amateur retrata una ciudad en constante desarrollo y crecimiento, aunque esos elementos visuales de atraso no son excesivamente habituales.

Lo más común en todas estas filmaciones, siguiendo los planteamientos que hace Peter Burke¹¹, es encontrar una mirada turística. Esa mirada repite un esquema común al de todas las filmaciones de viajes del mundo: la identificación de la ciudad visitada a base de unos monumentos básicos que se han constituido en emblemas de la misma. Normalmente, dentro del cine amateur, esos viajes se convertirán en documentales al uso de los abundantes manuales de cine amateur de los años 60, aunque en el caso de Reus los ejemplos que hemos podido encontrar de este tipos de documentales son escasos, y los que hay se estructuran sobre la base del paisaje, sea este urbano o natural, antes que en las gentes del lugar, las fiestas o las costumbres tal y como recomendaban los manuales.

Si nos centramos en el amateur vemos que presenta algunas diferencias interesantes en el trato del espacio respecto al cine profesional. Por ejemplo, al cine amateur le cuesta mucho más que al profesional reinventar los espacio para simular lugares de ficción; no es que en ocasiones no lo haga, sino que aprovecha más los escenarios naturales propios para inscribir sus historias o crea historias sin localización definida. Esa diferencia, que se debe al bajo presupuesto de las filmaciones amateurs, hace que en el cine amateur sea más fácil analizar el espacio real que el imaginario o idealizado como se ha hecho en algunas ocasiones con el cine profesional¹².

Por otra parte, en los documentales profesionales podemos observar que se idealiza el paisaje para explicar la función que cumple ese espacio en el entramado económico de la nación o utiliza las imágenes del mismo en función de unas necesidades narrativas que engloban ese paisaje en un conjunto más amplio como es la nación o el Estado. En cambio, el cine amateur simplemente muestra el desarrollo o mejora que se produce en el entorno, en ocasiones con algún toque crítico, especialmente a partir de los años 60, mayor o menor según que cinematografía amateur estudiemos y en el caso de Reus esta crítica es muy escasa.

CONCLUSIONES

Las conclusiones que aquí hemos expuesto brevemente del análisis del cine no profesional de Reus nos permite apreciar las amplias posibilidades que nos ofrece este tipo de cine. No nos extenderemos más en ello porque nos gustaría exponer unas breves conclusiones generales. En primer lugar plantear que si un film es adecuadamente interrogado, de él podemos extraer cualquier información sobre costumbres, cultura, vida cotidiana, hechos sociales y políticos, datos biográficos de personajes, ideologías y pensamientos individuales y colectivos.... Pero para obtener esa información hemos de plantear un itinerario analítico, que no hemos de pretender nunca que sea el único y verdadero; ya que la cantidad de información que podemos extraer de los films y la complejidad de los mismos como documento histórico permiten otras muchas formas de aproximación a ellos para obtener información.

Aunque en el caso concreto que hemos tratado aquí del cine no profesional, hemos de tener en cuenta que el cine profesional y el no profesional no nos aportan el mismo tipo de información, por tres razones: porque el cine no profesional sirve en muchas ocasiones de contrapunto ideológico a la visión oficial que ofrece el cine profesional en una España bajo una dictadura militar; porque nos da un punto de vista diferente y local y porque para la historia local el cine profesional resulta en muchas ocasiones escaso numéricamente hablando, como en el caso de Reus. Así mientras el cine profesional nos muestra un punto de vista estatal de los acontecimientos históricos, el no profesional nos muestra un punto de vista local, sin artificios, donde además de ver la fastuosidad de los actos, vemos los detalles que la propaganda esconde. Si por ejemplo cogemos una filmación profesional y otra amateur de las visitas de Franco a Tarragona vemos la diferencia entre la propaganda del Estado sobre la figura de Franco en el cine profesional y la visión de admiración del espectador hacia Franco en el cine no profesional. Igualmente vemos esas diferencias si comparamos filmaciones profesionales y no profesionales de las diferentes Ferias de Muestras de Reus, ya que en unas vemos la idea de progreso económico de España que dan los noticiarios, mientras que en las otras vemos la visión lúdica de la visita al recinto.

Por otra parte la representatividad de los films no profesionales como documento histórico nos es igual. Habrá una serie de films únicos cuyo contenido sea significativo e importante, como los films familiares de la visita de Franco a Reus en 1942, la del Conde Ciano a Tarragona en 1939, la del cardenal Vidal i Barraquer en 1929 o la de Monseñor Tedeschini en 1929. Estos films nos dan tanto información descriptiva del acto o acontecimiento como de la mentalidad de la época. En cambio, otros films, como los familiares sobre comuniones, bodas o bautizos necesitan de la serialización para que obtengamos mayor información histórica. En ellos, el estudio de la vida cotidiana y las mentalidades es mucho más importante que la relación pormenorizada de las personas presentes o de los acontecimientos que suceden en el film. Estas diferencias de representatividad no significan una mayor o menor importancia de unas determinadas filmaciones no profesionales, sino un uso y enfoque diferente en su análisis.

Finalmente, debemos afirmar con rotundidad que el cine no profesional puede servirnos para estudiar aspectos socio-históricos desde cualquier enfoque histórico que queramos dar a nuestra investigación, siempre que tengamos en cuenta los condicionantes propios de esta fuente: conservación, temporalidad (solamente puede utilizarse a partir de principios del siglo XX) y origen (tipo de film, selección de imágenes...). Aunque, como afirma Alfonso del Amo, "los documentos cinematográficos no constituyen ningún tipo de fuente documental privilegiada"¹³; ya que un film, igual que otras fuentes históricas, es una huella del pasado, un vestigio filtrado de ese

pasado. Estudiándolo a conciencia, sometiéndolo, como el resto de fuentes históricas, a una rigurosa crítica documental (con la metodología de análisis que se crea más adecuada) y haciéndole las preguntas convenientes, todos los films nos pueden aportar información sobre nuestro pasado histórico. Cuando deseemos utilizar el cine para comprender hechos sociales, políticos y culturales del pasado hemos de ser modestos y ver el cine como una fuente más, sin perder de vista que el cine forma parte de la cultura de la imagen, con sus mismas funciones: transmitir ideas, documentar la historia y ser fuente artística.

En definitiva, creemos que los films no profesionales se asemejan a los diarios, las fotografías personales y la literatura no profesional. Son los documentos personales del siglo XX y en la historia local tienen la misma importancia y utilidad que tienen estos otros documentos.

Bibliografía

- AASMAN, S. (1993): "From the camera and the Plow. Amateur film as regional historical source" en *Film and the first world war*, Amsterdam, IAMHIST.
- ALEGRE, S. (1997): "Valoración y análisis del trabajo historiográfico del profesor José María Caparrós" en *Revista Anthropos: José M^a Caparrós Lera. Cine e historia. Una propuesta de docencia e investigación*, 175.
- AUMONT, J. y M. MARIE (1990): *Análisis del film*, Barcelona, Paidós.
- AUMONT, J. y otros (1998): *Historia General del Cine. Volumen 1: Orígenes del cine*, Madrid, Cátedra (Colecc.: Signo e Imágen).
- BRISSET, D. E. (1996): *Los mensajes audiovisuales. Contribuciones a su análisis e interpretación*, Málaga, Universidad de Málaga.
- BURKE, P. (2001): *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica.
- CAPARRÓS, J.M. y ALEGRE, S. (1996): "Análisis histórico de los films de ficción" en *Cuadernos Cinematográficos*, 10.
- CAPARRÓS LERA, J. (1997): "Análisis crítico del cine argumental" en *Historia. Antropología y Fuentes orales. Voz e imagen*, 18.
- CASSETTI, F. y F. DI CHIO (1994): *Como analizar un film*, Barcelona, Paidós.
- FERRO, M. (1980): *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili.
- JARVIE, I. C. (1974): *Sociología del cine*, Madrid, Guadarrama.
- (1978): *El cine como crítica social*, México, Ediciones Prisma.
- KRACAUER, S. (1985): *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós.
- (1989): *Teoría del cine*, Barcelona, Paidós.
- MONTERO DÍAZ, J.; M. ANTONIA PAZ y J.J. SÁNCHEZ ARANDA (2001): *La imagen pública de la monarquía. Alfonso XIII en la prensa escrita y cinematográfica*, Barcelona, Ariel.
- NOGALES CÁRDENAS, P. (2005): *Cine amateur i historia local de Reus (Cine no profesional e historia local. Estudio de un caso: Reus)*, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili (Tesis).
- ODIN, Roger (ed.) (1995): *Le film de famille. Usagè privé, usage public*, Paris, Meridiens Klincksieck.
- PAZ, M. A. y J. MONTERO (coord.) (1995): *Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda*, Madrid, Com-

plutense.

SCHMIDT NOGUERA, M. (1997): *Análisis de la realización cinematográfica*, Madrid, Editorial Síntesis, SA.

SORLIN, P. (1977): *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, México, Fondo de cultura económica.

— (1996): *Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990*, Barcelona, Paidós.

ZIMMERMANN, P. R. (1995): *Reel families. A social history o amateur film*, Bloomington and Indianapolis, Indiana Univerity press.

Notas

- ¹ Para algunos autores *Repas de bébé* de los hermanos Lumière es la primera película familiar o doméstica de la historia del cine, v., por ejemplo, KUYPER, Eric de: "Aux origines du cinéma: le film de famille" en ODIN, Roger (ed.): *Le film de famille. Usagè privé, usage public*, Paris, Meridiens klincksieck, 1995, p. 11 o VV.AA.: *Historia General del Cine. Volumen 1: Orígenes del cine*, Madrid, Cátedra (Colecc.: Signo e Imágen), 1998, p. 60.
- ² ODIN, op. cit., pp. 28-39.
- ³ VV. AA. (1987): *Diccionario Unesco de Ciencias Sociales*, Barcelona, Planeta y De Agostini, p. 117-118. Otras definiciones de análisis la tenemos, entre otros, en AUMONT, J. y M. MARIE (1990): *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, p. 17-48; BRISSET, D. E. (1996): *Los mensajes audiovisuales. Contribuciones a su análisis e interpretación*, Málaga, Universidad de Málaga, p. 33-35; CASSETTI, F. y F. DI CHIO (1994): *Como analizar un film*, Barcelona, Paidós, pp. 17-64 y SCHMIDT NOGUERA, M. (1997): *Análisis de la realización cinematográfica*, Madrid, Editorial Síntesis, SA, pp. 17-19.
- ⁴ SORLIN, Pierre: *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, México, Fondo de cultura económica, 1977, p. 98.
- ⁵ v. KRACAUER, Siegfried : *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós, 1985 y KRACAUER, Siegfried: *Teoría del cine*, Barcelona, Paidós, 1989.
- ⁶ v. JARVIE, Ian C.: *Sociología del cine*, Madrid, Guadarrama, 1974 y JARVIE, Ian C.: *El cine como crítica social*, México, Ediciones Prisma, 1978.
- ⁷ SORLIN, Pierre: *Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990*, Barcelona, Paidós, 1996.
- ⁸ FERRO, Marc: *Cine e historia*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- ⁹ v. CAPARRÓS, J.M. y ALEGRE, S.: "Análisis histórico de los films de ficción" en Cuadernos Cinematográficos, nº 10 (1996), Valladolid, Cátedra de Estética e Historia del Cine de la Universidad de Valladolid; ALEGRE, Sergio: "Valoración y análisis del trabajo historiográfico del profesor José María Caparrós" en Revista Anthropos: José M^º Caparrós Lera. Cine e historia. Una propuesta de docencia e investigación, nº 175, noviembre-diciembre 1997, Barcelona, Proyecto a Ediciones, pp. 40-46 y CAPARRÓS LERA, José María: "Análisis crítico del cine argumental" en Historia. Antropología y Fuentes orales. Nº 18 Voz e imagen, 1997 (2ª época), Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat y Universitat de Barcelona, pp. 89-102.
- ¹⁰ AASMAN, Susan: "From the camera and the Plow. Amateur film as regional histoical source" en *Film and the first world war*, Amsterdam, IAMHIST, 1993, sin numerar.
- ¹¹ ZIMMERMANN, Patricia R: *Reel families. A social history o amateur film*, Bloomington and Indianapolis,

Indiana Univerity press, 1995.

- ¹² BURKE, Peter: Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico, Barcelona, Crítica, 2001 y MONTERO DÍAZ, Julio; ANTONIA PAZ, María, SÁNCHEZ ARANDA, José J.: La imagen pública de la monarquía. Alfonso XIII en la prensa escrita y cinematográfica, Barcelona, Ariel, 2001.
- ¹³ Cada uno de estos temas básicos se subdividían en otros temas, quedando un esquema temático como el que sigue:
- Acontecimientos socio-políticos.- Acontecimientos históricos como la Guerra Civil, Actos políticos, visitas y conmemoraciones y Ferias y Exposiciones.
 - Cultura material.- Elementos de la cultura material y Visiones de la vida diaria.
 - Ideología.- Ideas, Imágenes del poder, Mentalidades y Representación de la historia.
 - Religiosidad.- Actos religiosos de adoctrinamiento y actividad religiosa, Devoción e Idea de los santos y de la religión.
 - Representación del arte y la cultura.- Influencia de los movimientos artísticos, Arquitectura, Cine, Danza, Escultura, Fotografía, Literatura y cómics, Pintura y Teatro.
 - Sociedad.- Realidad social y clases sociales, Entretenimiento y ocio, Fiestas y tradiciones, Jóvenes y niños, Mujer en la sociedad y Vida familiar.
 - Visión geográfica.- Acontecimientos naturales, Actividad económica, Paisaje urbano de Reus, Entorno próximo y Territorios alejados.
- ¹⁴ Clasificadas las diferentes referencias extraídas de los film de Reus tenemos que el 7% de las mismas corresponden de Acontecimientos socio-políticos, el 5% a Cultura material, el 8% a Ideología, el 11% a Religiosidad, el 4% a Representación del arte y la cultura, el a 31% Sociedad y el 34% a Visión geográfica.
- ¹⁵ BURKE, op. cit., p. 158.
- ¹⁶ Algunos estudios ponen de manifiesto esa idealización o arquetipificación del espacio urbano en el cine profesional como los trabajos de Rafael UTRERA: Imágenes cinematográficas de Sevilla, Sevilla, Padi-lla libros, 1997; para Sevilla, o el número monográfico de Nickelodeon, nº 7, verano 1997, Madrid, Nicel Odeon Dos, S.A.; dedicado a Madrid.
- ¹⁷ La frase de Alfonso del Amo es recogida por SAIZ, María Dolores en "Conversación y reconstrucción cinematográfica. Entrevista con Alfonso del Amo" en PAZ, M^a Antonia y MONTERO, Julio (coord.): Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda

Un análisis sobre la fotografía de Monument Valley a través de la evolución de tres películas de John Ford*

José A. Aguilar García
Universitat Jaume I, Castellón.

Tomando como base un escenario clave en la filmografía de John Ford, se analizará la evolución de la fotografía en dichas películas. La elección de Monument Valley, reserva de los indios navajos situada entre Arizona y Utah, se ha realizado debido a que es todo un símbolo de las películas de John Ford. En estos escenarios, Ford, rodó nueve de sus películas, entre las que hemos seleccionado tres: *La diligencia* (*Stagecoach*, 1936), *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956) y *El gran combate* (*Cheyenne Autumn*, 1964). La tierra de Ford (Bogdanovich, 1971: 13), clave en estas tres películas del director norteamericano, fue también uno de los escenarios predilectos de Ansel Adams, maestro norteamericano de la fotografía directa. Con los escenarios de Ford y la ayuda de las imágenes de Adams se analizará el escenario concreto de Monument Valley desde un punto de vista fotográfico, teniendo en cuenta la evolución del soporte gráfico utilizado en cada una de las películas y el sistema de zonas de Ansel Adams. Se han elegido estas tres películas, además de por su importancia fílmica, por corresponder a tres fases claves de la evolución técnica. *La diligencia* se rodó en blanco y negro, *Centauros del desierto* con película de finales de la etapa en la que el Technicolor se tenía que rodar con tres negativos y *El gran combate* se rodó con la misma película pero, seguramente, por el color tan poco saturado, se filmaría con la de una capa.

* La presente ponencia se enmarca en el Proyecto de Investigación titulado "Diseño de una base de datos sobre patrimonio cinematográfico en soporte hipermedia. Catalogación de recursos expresivos y narrativos en el discurso fílmico", con código 041355.01/1, cuyo desarrollo está previsto para el periodo 2005-2007, siendo investigador principal el profesor Dr. Javier Marzal Felici, Profesor Titular de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Universitat Jaume I de Castellón, director del Grupo de Investigación "I.T.A.C.A. UJI -Investigación en Tecnologías Aplicadas a la Comunicación Audiovisual de la Universitat Jaume I-", con código 160.

LAS PELÍCULAS Y EL PAISAJE DE MONUMENT VALLEY

En las tres películas, Monument Valley alcanza un protagonismo diferente dentro del contexto global de la trama. En *La diligencia* el espacio filmico adquiere más importancia fuera del espacio físico de Monument Valley. Los paisajes de Monument Valley son una pequeña parte del espacio filmico y aunque forman parte de la historia, a veces hasta pasan desapercibidos debido a la tensión de la película. El interior y el exterior del carruaje, las casas de postas, las ciudades inicio y fin del recorrido son los espacios físicos más relevantes.

Debido al año de su producción y aunque ya existían las películas en color, se rodó en blanco y negro. El color ni estaba extendido ni proporcionaba a los directores de fotografía la seguridad que les daba el blanco y negro. El blanco y negro proveía perceptivamente al espectador de una realidad fotográfica a la que estaba ya habituado. La escala de grises era extraordinaria y el control de revelado era clave en el resultado final. Los conocimientos sobre el blanco y negro permitían controlar las altas luces y las sombras y proporcionar a los tonos medios una amplia gama de grises. Los espectadores se identificaban con el blanco y negro, estaban habituados a traducir el color y trasladarlo a las películas. Los fotógrafos también se sentían cómodos con el blanco y negro y algunos tardaron décadas en adoptar el color. El cine fue más rápido en llegar al color que los grandes fotógrafos como Ansel Adams.

Si los colores no nos apenan con obvias falsedades y pobres relaciones ascéticas, nosotros aceptamos los colores de las fotografías convencionales como una afirmación, un símbolo, o quizás un registro del sujeto. En mi experiencia, ninguna fotografía en color nos transmite una verdadera y precisa interpretación del sujeto aunque un color podrá ser más satisfactorio que los otros. (Adams, 1992: 28)

La elección del blanco y negro, desde el punto de vista técnico, estaba codificada en esa época. El blanco y negro era controlado por los directores de fotografía tanto en el proceso de filmación como en el del revelado. Lo que Ansel Adams llamaba "Visualización" era parte fundamental del Sistema de Zonas y de la escala de grises hasta sumar once zonas.

La visualización que Ansel Adams postula en sus enseñanzas sirve tanto para blanco y negro como para color, para el sistema analógico como para el digital. Se trata de intentar obtener una imagen final según un original del que previamente hemos obtenido una imagen mental de lo que queremos conseguir. (Aguilar, 2005: p 152)

Este último era fundamental para realizar los ajustes pertinentes que permitían controlar las escenas. Una escena rodada en el interior de la diligencia podía acarrear problemas para incluir los elementos de la acción -en este caso el interior de la diligencia y los paisajes de Monument Valley- dentro de las franjas con detalle del sistema de zonas. Al realizar la toma, la iluminación era clave para controlar la escala de grises y no producir una sobreexposición del paisaje exterior. Para solucionar este problema bastaba con igualar la iluminación interior con respecto a la exterior mediante luz artificial. Este proceso podía completarse en el revelado, ya que gracias a este, se podía aumentar o disminuir el contraste para ajustar el resultado final. Si a esto añadimos que en las películas en color, la temperatura de color de la luz influye en el resultado final y que esa escala de grises controlada por los fotógrafos pasaría a ser una escala de grises con colores, era lógico el pánico que algunos fotógrafos tenían a introducir el color en sus vidas. Ansel Adams realizaba imágenes en blanco y negro de uno de los escenarios americanos más emblemático, Monument Valley.

Con ciertos filtros podemos exagerar o invertir la sensación de color. Todo es una cuestión de visualización en relación con las características de la película, el color de la iluminación, la elección del traje, la exposición y, hasta cierto alcance, el procesado del negativo o la diapositiva en color y la propia impresión. El color, físicamente o psicológicamente, es extremadamente complejo. Mientras nosotros tenemos buenas razones para creer que todas las personas con una visión normal ven los colores de la misma manera, el significado del color debe de variar con cada individuo... En muchos casos un artista puede ser reconocido solamente partiendo de una pequeña parte de su obra. (Adams, 1992: 127)

Ansel Adams y muchos fotógrafos de la época ya habían probado el color en los años treinta, pero la luminosidad obtenida con esas películas no era la misma que se obtenía con el blanco y negro. Había miedo a que el cine en color no fuera entendido por los espectadores y sobre todo a que los colores fueran tan diferentes a la realidad que el público no se los creyera.

Recuerdo haber leído que Ansel dijo que trabajar con el color era como tocar con un piano desafinado. (Adams, 1992: 7)

La precisión de la fotografía en color es más una cuestión de creer que de realismo... Psicológicamente cada color es afectado por los otros colores, por los cambios de la calidad e intensidad de la luz, por el contraste innato de la escena, y también por las cualidades objetivas del sujeto y la reacción subjetiva del fotógrafo... necesitaremos saber los sutiles cambios en color y contrastes y los leves cambios que en el tiempo de producción producirá, y saber cuándo y cómo usar filtros correctores de luz, reflectores, iluminación de relleno, etc. (Adams, 1992: 124)

En la película *Centauros del desierto*, Monument Valley se erige en protagonista de una historia dramática, donde todo sucede alrededor de unos paisajes espectaculares y donde el color y la iluminación toman protagonismo. Veinte años después del rodaje de *La Diligencia*, *Centauros del desierto* es un homenaje y una recreación de Monument Valley. A diferencia de *La Diligencia*, *Centauros del desierto* el espacio fílmico parece estar integrado en el físico, ya que los espacios abiertos y las recreaciones del paisaje nos transportan al mundo de Monument Valley. En *El gran combate*, John Ford pide perdón a sus habitantes, los indios, y utiliza el paisaje para ayudarse a contar una historia dura como la propia tierra donde se rueda la película. En esta última, Ford no se recrea con el paisaje tanto como en *Centauros del desierto*, pero Monument Valley siempre está presente como vehículo conductor de un drama, el de la diáspora de los indios y el mal trato propiciado por los colonizadores de sus tierras.

LA DILIGENCIA

La dirección de fotografía se le encargó a Bert Glennon, quien trabajó especialmente con John Ford y Cecil B. DeMille. A lo largo de su vida interviene en más de cien películas vinculado al mundo de la fotografía. Fue también director de fotografía para Sam Wood, Raoul Walsh en *Murieron con las botas puestas* o *Desesperated Journey* y con Michael Curtiz en *Misión a Moscú* entre otros.

La diligencia se rodó en 1939, en blanco y negro. Los planos generales, con amplios cielos de nubes contrastadas, en una de las primeras imágenes en las que aparece el paisaje de Monument Valley de fondo, la bandera con las tiendas de campaña y los miembros del ejército, nos recuerdan las imágenes de Ansel Adams, con la diferencia de que este no incluía seres humanos en sus fotografías. Para conseguir zonas con detalles dentro de la escala de grises, es decir

zonas alejadas de los extremos, debían sobreexponer los cielos. Los cielos, en las películas en blanco y negro suelen quedar muy claros. Con un filtro rojo se conseguía oscurecer más los cielos y ganar detalle en las nubes. También se podía producir detalle en los cielos a través de un contraluz parcial o total cerrando el diafragma varios puntos. Este es el caso de estos planos del inicio de la película. Para disminuir el contraste y no perder demasiado detalle en sombras y altas luces, se debió de reducir el tiempo de revelado de la película.

La utilización del angular, la composición que sitúa el cielo en los dos tercios superiores, la iluminación del medio día y la compensación de la exposición mediante filtros o el posterior revelado, proporciona una sensación de dureza y dramatismo. Con este tipo de iluminación, se refuerza la idea de la dureza del terreno y de la vida de quienes allí habitan. Mediante una prueba de revelado se podía ver el resultado de la película en blanco y negro y revelar más o menos tiempo, aumentar la agitación o corregir parte del contraste excesivo mediante otros procesos para ganar detalles en las altas luces y las sombras. El director de fotografía no podía renunciar al control absoluto de la película si con el color no está seguro de poder hacerlo.

La utilización de grandes angulares y diafragmas muy cerrados producen una gran profundidad de campo y nuevamente nos recuerdan las imágenes de Ansel Adams. Esta profundidad de campo se traduce en más nitidez que nos muestra la dureza del paisaje y nos remite, nuevamente, a los habitantes de estas tierras, los indios. Cuanta más nitidez tengamos en la imagen, mejor se puede apreciar el detalle en las sombras y las altas luces y en consecuencia las diferencias de grises en el sistema de zonas.

Con todos estos elementos nos encontramos ante una puesta en escena de la realidad y con referencias de esa misma realidad. El tiempo de la película es lineal, aunque lógicamente no está rodada en tiempo real, como suele ocurrir normalmente en el cine. La instantaneidad de las imágenes de Adams se encontraría en las de esta película si no fuera por la introducción de la diligencia y la acción humana que constituye la trama argumental.

Existe una durabilidad del paisaje, ya que, como ocurre con Adams, se trata de imágenes de un paisaje estático donde el movimiento de la diligencia hace que vayamos de un espacio a otro, dentro del mismo entorno, pasando de una realidad a otra mediante un conductor, la diligencia. Es decir, hay un espacio físico en el que se sitúa toda la acción y todo lo que no vemos, y un espacio fílmico que nos sitúa en espacios concretos dentro de ese espacio físico. Aunque la acción ocurre dentro de Monumente Valley, este es una excusa para un argumento, ya que el espacio fílmico donde transcurre la acción es otro, aunque esté muy relacionado con él.

CENTAUROS DEL DESIERTO

Fotografía de Winton C. Hoch que acompañó a Ford y a Wayne en películas como *La legión invencible*, *Más corazón que odio* o *El hombre tranquilo* (John Ford, 1952), con la que ganó un Oscar a la mejor fotografía. Con George Cukor e Ingrid Bergman contribuyó con otros dos fotógrafos a la dirección de fotografía de *Juana de Arco* (Victor Fleming, 1948) con la que consiguió otro oscar. También recibiría un Oscar por *She wore a yellow Ribbon* (John Ford, 1949) y *La legión invencible* (John Ford, 1949) y fue nominado una vez más a los Oscar por *Centauros del desierto*, la película que nos ocupa.

Centauros del desierto se rodó en 1956 con Vistavisión y en Technicolor de tres negativos. La película aporta colores vivos y limpios, con detalle muy definido que proporciona a los paisajes unos colores muy llamativos y saturados. A través de la saturación por medio de una ligera subexposición también se consigue un contraste de colores gracias al intenso azul oscuro del cielo y el rojo y naranja de la tierra y las rocas. Esta saturación no es buena si llevara consigo un aumento del contraste general de la película, ya que esto hará que las zonas de la escala de grises se acerquen más a los extremos. Al acercarnos a los zonas extremas la 0 y la X, sin pasar por todas las zonas intermedias con suaves degradados, aumenta el contraste de la película y provoca una imagen general muy diferente de la que se ha conseguido, además de perder detalles en las altas luces y en las sombras.

Ansel Adams realiza un ejercicio muy práctico para obtener las once zonas. Se trata de, una vez establecido el gris neutro o zona V, aumentar y disminuir con incrementos de 1 punto hasta conseguir las once zonas. De esta manera partimos de un gris medio situado en la zona V, la que vale para las medidas del fotómetro. Las zonas de las luces se sitúan cinco puntos hacia la sobreexposición hasta llegar a la zona X, mientras que las sombras se encuentran cinco puntos hacia la subexposición hasta llegar a la zona 0. A partir de la zona 0 ya no se puede hacer más oscuro y a partir de la zona X tampoco se puede hacer más claro. El revelado del negativo y el del papel dan para un bracketing de cinco puntos y formar las correspondientes once zonas hasta llegar a los dos toques, las sombras y las luces. (Aguilar, 2005: 165-166)

El contraste está producido por los colores, en cambio la exposición y el revelado de la película llevan a producir un resultado final donde existe detalle en sombras y altas luces. Los degradados entre unas y otras son suaves por lo que el sistema de zonas se reduce a las menos extremas y con detalle.

La época en que se rodó esta película coincide con el fin de una etapa gloriosa del Technicolor en la que se habían adaptado las cámaras que filmaban estos tres negativos, uno con el rojo, otro para el verde y el otro para el azul. Posteriormente otra máquina se encargaba de unirlos y producir las imágenes en color. No obstante *El padrino* (Francis Ford Coppola, 1972), fue la última película rodada en ese sistema. A mediados de los años 50, Kodak inventa el Technicolor de un solo negativo y este se fue alternando con el anterior. No obstante la lucha por el color no ha terminado pese a que estamos iniciando el siglo XXI.

La fotografía en color es un medio seductor que ofrece una aparente simulación de la realidad, a la cual responde la mayoría del público. Por necesidades económicas, el desarrollo del color ha ido ligado a la demanda popular (mucho más que la fotografía en blanco y negro), y el acercamiento al trabajo profesional se ha enfocado en el "realismo" del color y una tecnología fail-safe (fracaso-seguridad). (Adams, 1992: 13)

Como en la película anterior, el cielo tiene su protagonismo para ayudar a destacar, mediante el contraste, el paisaje bello pero duro de Monument Valley. El cielo azul, intenso y blanco de las nubes se asemeja a los intensos cielos de las imágenes de Ansel Adams. Los paisajes, por la calidad de las imágenes, mucho más nítidas que en *La diligencia*, se acercan mucho más a los de Adams. En esta película, Ford y Winton C. Hoch se deleitan en las bellas y duras vistas de la reserva de los navajos y acerca el espacio fílmico al físico. Monument Valley se erige en protagonista no sólo por su presencia física evidente, sino también por la calidad de las imágenes. *Centauros del desierto* es un relato poético de Monument Valley nos muestra, a través de la armonía y el contraste adecuado, gran parte de su belleza y de sus miserias, sobre todo si pen-

samos que se trata del territorio entregado por los Estados Unidos de América a los legítimos dueños de otras tierras fértiles.

Los valores de armonía y de contraste son factores que comprometen todas las facultades operativas humanas y el resultado satisfactorio de una composición es siempre –también desde el punto de vista cromático –la síntesis de cada uno de los poderes de comunicación del hombre. (Fabris, y Germani, 1973, 82-83)

En el sentido técnico, la forma de fotografiar las escenas y el uso del angular son muy similares a *La Diligencia*: planos generales con angulares para situar la acción, que producen cielos más dramáticos; planos a nivel del suelo también con angulares; idas y venidas a cámara fija utilizando el fuera de campo, etc. Los cielos, como hemos dicho anteriormente, sirven para incrementar el dramatismo y en este caso la tonalidad se consigue por medio de la saturación de los colores. Con la película en color y el cielo no tenemos el problema que teníamos con la de blanco y negro. Los cielos azules son azules y no blancos y una ligera subexposición permitirá saturarlos sin tener que elevar el contraste que nos llevaría a los extremos del sistema de zonas y a perder detalle en las altas luces y en las sombras.

En estas dos películas que hemos abordado se encuentran muchas similitudes en cuanto a conceptos y paisajes, lo más dramático es el cambio de blanco y negro por el color y la mayor presencia y protagonismo del paisaje en la segunda película con respecto a la primera.

La diferencia entre las imágenes en blanco y negro y en color no es tan obvia como asumimos sin las oportunas consideraciones del proceso de “ver” y de interpretar qué “vemos”. Una fotografía es una simulación de la percepción del mundo alrededor nuestro –más bien, de un fragmento de este mundo seleccionado del desorden universal– (Adams, 1992: 27)

EL GRAN COMBATE

La fotografía de esta película de Ford pertenece a William H. Clothier. En su carrera pasó tiempo en México y en España donde intervino en películas como *Rinconcillo madrileño* (Eusebio Fernández Ardavín, 1939) o *Don Floripondio* León Artola, 1936). Con *El Gran combate* Clothier fue nominado para el Oscar a la mejor dirección de fotografía en color. Con Ford y Wayne trabajó también en *El Hombre que mató a Liberty Balance* (John Ford, 1962), con Michael Curtiz y Wayne en *The Comanchers* y con Gordon Douglas en otra versión de *La Diligencia* (*Stagecoach*, 1966), con Alex Cord en el papel de Ringo Kid, Bing Crosby en el de Doc y Ann Margret en el de Dallas.

En esta película, que se produjo en 1964, se utilizó Technicolor, pero esta vez se rodó en Panavisión y con negativo de 70 mm, como se filmaban las superproducciones de Hollywood. Se utilizó la misma película de color que en *Centauros del desierto* pero aparentemente, después de ver el resultado final, de un solo negativo. En *El Gran combate*, los tonos son más naturales, menos contrastados y menos vivos, y en definitiva más cercanos a la realidad y menos espectaculares. En la primera escena de la película, Ford nos trasmite el dramatismo de lo que va a ocurrir en el resto del film. Una panorámica nos lleva desde la belleza del paisaje de Monument Valley, acompañado de unos indios en contraluz, hasta sus tiendas de campaña. Luego, siguiendo con un contraluz no tan directo nos enseña a los indios y finalmente sus rostros, tan ariscos y agrietados como la misma tierra que habitan.

... la luz directa del sol en un cielo despejado, que da violentas sombras que realzan las texturas, debiéndose la intensidad de las sombras a que reciben luz sólo del cielo azul y de los objetos circundantes, iluminados por el sol. (Langford, 1988: 249-250)

El contraluz aumenta el contraste considerablemente produciendo un distanciamiento entre las zonas de la escala de grises y llevando las altas luces y las sombras hasta las zonas X y 0, respectivamente. La iluminación y el ángulo tomado provocan esta situación y, aunque perdemos calidad en altas luces y sombras, se consigue el efecto deseado de dramatismo.

La escena en que aparece el ejército, la bandera y las tiendas de campaña se asemeja mucho a la primera escena de *La diligencia*, incluso observamos la misma montaña en el fondo. La diferencia es, en primer lugar, el color; en segundo lugar, la trama argumental, ya que en *La diligencia* se trata del levantamiento de los indios contra el gobierno americano y en *El Gran Combate* del intento de obtener sus derechos a través de las promesas que nunca llegan. No en vano, el resultado final, después de ambas escenas, va a ser el mismo: producir una escena dramática en que los indios se rebelan contra el gobierno americano.

En la escena del primer enfrentamiento entre las dos partes, los planos generales y la utilización de angulares se alterna con planos medios de los indios y posteriormente de los soldados. En todos estos planos, la profundidad de campo es fundamental para que todo parezca claro y duro, por ello se utilizan diafragmas muy cerrados, también propiciados por la luz intensa del momento del rodaje. Un diafragma más abierto proporcionaría fondos desenfocados que suavizarían la escena y su significado. Hay un momento especialmente revelador, cuando entre tanto contraste y tanta iluminación dura, se nos muestra un plano cercano, limpio y claro del hijo del jefe indio sin la vestimenta que lleva hasta ese momento, con el torso desnudo y un cuerpo robusto, indicando donde estaba la verdad. Esto también es un contraste, en este caso debido al cambio de planos. La iluminación dura producida por la hora del rodaje proporciona a las escenas un gran contraste y un alejamiento hacia los extremos del sistema de zonas. Estas condiciones luminosas siguen haciendo referencia a la dureza del terreno y a la injusticia cometida por el gobierno americano con los indios.

La luz solar fuerte y directa es generalmente la peor iluminación para fotografiar personas. Puede producir sombras oscuras sobre el rostro y a veces obliga al individuo fotografiado a que guiñe los ojos; pero también es capaz de efectos mágicos. (VV.AA. 1974: 108)

John Ford realiza un film en el que quiere demostrar la injusticia cometida con los indios y rueda en una de sus reservas más emblemáticas, que además es uno de los paisajes más hermosos y duros de los Estados Unidos de América. En esta película, el sistema de zonas se utiliza en el sentido contrario que en *Centauros del desierto*. En *El Gran combate* el sistema de zonas no se aplica para conseguir detalles en sombras y altas luces y disminuir el contraste entre ambas, como pretendía Ansel Adams; en este caso se efectúa un traslado hacia las zonas más extremas de la escala de grises para producir un contraste elevado. Pare ello se lleva a cabo el rodaje en horas en que el sol está muy elevado, al mediodía, y se utiliza el contraluz para incrementar más aún el contraste y disminuir la saturación de los colores. Hay que considerar que las películas utilizadas en *Centauros del desierto* y en *El Gran combate* son las mismas, en cambio el resultado es totalmente diferente.

Tres grandes películas con historias duras que se cuentan perfectamente a través del estudio de las técnicas fotográficas puestas a disposición de una narración fílmica. Tanto en la película en

blanco y negro como en las de color, hemos aplicado las teorías de Ansel Adams sobre el sistema de zonas en blanco y negro, conclusiones que se recogen en la tesis doctoral a la que se hace referencia en el texto y que se hacen extensas al mundo digital.

Si se parte de la premisa del color con respecto al blanco y negro, se puede ver más adelante que en ambos casos existe un gris medio. En un caso es un gris medio muy concreto y en el otro, el de color, puede tener distintas tonalidades. Como realmente los fotómetros no leen el color, tenderá a convertirlos todos en gris medio. Pero hay tonos que de por sí, al traducirlos a escala de grises se convierten concretamente en gris. No obstante, a través de la visualización se debe acostumbrar a interpretar las imágenes en color a blanco y negro. (Aguilar, 2005: 414)

El Sistema de Zonas de Ansel Adams es perfectamente aplicable a la fotografía digital en color porque la "nueva" tecnología digital es, en realidad, una aplicación fiel de esa filosofía de trabajo. (Aguilar, 2005: 429)

Bibliografía

ADAMS, Ansel: *The Portfolios of Ansel Adams*. Boston: Little Brown and Co., 1992.

AGUILAR, JOSE: Aplicación del sistema de zonas a la fotografía digital en color. Castellón. Tesis Doctoral, 2005

FABRIS, S. Y GERMANI R.: *Color, proyecto y estética en las artes gráficas*, Barcelona, Omega, 1973.

EQUIPO EDITORIAL DE LIBROS TIME-LIFE: *El color*, Barcelona, Salvat, 1974.

LANGFORD, Michael J., *Fotografía Básica*, Barcelona, Omega, 1988.

Cine político argentino: Las madres de Plaza de Mayo

Salvador Broseta Perales
Universidad de Castilla-La Mancha
Ramón A. Feenstra
Universitat Jaume I de Castellón

*Clara Quiñones se llama mi madre
ella es, ella es un alma de Dios
no se mete con nadie
y se la han llevado de testigo
por un asunto que es nada más conmigo
y fue a entregarme hoy por la tarde
y ahora dicen que no saben quién se la llevó
del cuartel*

Rubén Blades, *Desapariciones*

Rubén Blades, el compositor, cantante, actor y candidato a la presidencia de la República de Panamá, escribió hace ya algunos años una canción de título significativo, *Desapariciones*, canción que posteriormente fue versionada por algunos de los grupos de pop/rock referencia de América Latina, como los mexicanos Maná, los cubanos Buena Fe o los argentinos Fabulosos Cadillacs. En la letra de la canción se narra la detención y desaparición de varios personajes, ciudadanos comunes de cualquier país latinoamericano (en ningún momento aparecen referencias espaciales o cronológicas); en el estribillo, repetido muchas veces, se pregunta... “¿a dónde va el desaparecido?”. El terrorismo de estado que llevó a la cárcel a miles de ciudadanos impunemente, la mayor parte de los cuales nunca volvió a sus hogares, desconociéndose, todavía hoy, dónde están o cuál fue su destino final, se dio en varios países del continente americano en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta. Particularmente un país, Argentina, desarrolló un movimiento contestatario y de búsqueda de la justicia y de la dignidad desde, incluso, antes del fin de la terrible dictadura de la Junta Militar que asoló aquel país. Este movimiento pedía –y aún hoy reivindican– saber dónde están o qué se hizo con los aproximadamente 30.000 desaparecidos durante los siete ominosos años de gobierno militar; movimiento que se fue aglutinando a partir de una serie de mujeres, vitales, valientes y guerreras, las llamadas Madres de Plaza de Mayo. Vitales porque tenían la esperanza de encontrar a sus hijos con vida y esa esperanza les llenaba a ellas mismas de vida para empezar y seguir una lucha que se ha extendido en el tiempo; valientes por enfrentarse a los resortes estatales y gubernamentales de una dictadura; y guerreras porque lucharon y luchan por la búsqueda de la verdad, de la justicia y de la dignidad de sus hijos desaparecidos, de su país y por qué no, del

mundo en el que vivimos. Mujeres madres de los muchachos detenidos por las fuerzas de seguridad de la dictadura. Estas mujeres empezaron a preguntar insistentemente por sus hijos, poco a poco fueron siendo cada vez más, pero el resultado de sus preguntas no cambió, siempre era el mismo “nosotros no sabemos nada” o “si se lo llevó la policía será porque algo habrá hecho” o respuestas parecidas basadas en la idea de la fuerza, idea que tantas veces ha violentado en el mundo el estado de derecho y tan lejano de la fuerza de las ideas.

PARÁMETROS CONTEXTUALES: JUSTICIA, MUJER, AMÉRICA LATINA

En mayo de 1994 tuvieron lugar unas jornadas sobre las Madres de Plaza de Mayo en Valencia. Las jornadas completaban la presentación de un libro que recogía los resultados de unos talleres de escritura que el profesor argentino Leopoldo Brizuela (1995) había llevado a cabo con las Madres. Independientemente de la calidad de los textos recogidos en aquel libro, todos mostraban unas experiencias duras y terribles pero a la vez, sin duda, muy enriquecedoras para el lector. El acto central de aquel encuentro fue la conferencia de la entonces presidenta de la Asociación Madres de Plaza de Mayo, Hebe de Bonafini –en la actualidad rectora de la Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo. Más allá de transmitir el dolor que se supone por la pérdida de un hijo a manos de una de las dictaduras más crueles y nefastas de la historia de América Latina, Hebe habló de lucha y de dignidad. En un momento de su intervención dijo Hebe: “No olvidamos porque sería perdonar, no perdonamos porque queremos que se haga justicia”. Dicho de otro modo, lo que Hebe reclamaba era la verdad, por eso en las manifestaciones alrededor del monolito en la plaza de Mayo, desde los inicios, preguntaban las Madres, en voz alta: “¿dónde están?”. Por eso los desaparecidos siguen siendo desaparecidos. Si hubiera habido una investigación profunda, con juicios extensos que abarcaran todos y cada uno de los casos de desaparición y finalmente se hubiera demostrado públicamente que los desaparecidos fueron secuestrados, torturados brutalmente y, finalmente, asesinados en masa lanzándolos drogados desde aviones a la desembocadura del Río de la Plata,¹ sólo entonces, las Madres renunciarían al concepto de desaparecido. Porque en ese supuesto hubiera tenido que haber alguien, o algunos, o muchos, culpables; culpables de secuestro, tortura y asesinato, en definitiva, culpables de crímenes de lesa humanidad. Y los culpables hubieran tenido que pasar el resto de sus días en prisión. Sólo entonces, y sólo entonces, se hubiera hecho justicia. Sólo conociéndose la verdad es posible la justicia. Si se olvida, si se pone la otra mejilla o si se perdona no se llega a la verdad. A principios del siglo XX el líder político revolucionario ruso Vladímir Ilich Uliánov, Lenin, dejó escrita una de sus frases más célebres, “la verdad es revolucionaria”. En efecto, así es. La verdad hubiera supuesto un cambio cualitativo –una revolución– no sólo en la forma de gobierno sino también posiblemente en la sociedad argentina, pero los sectores económicos más poderosos no estaban dispuestos a admitirlo.

La búsqueda de la verdad en la Argentina de la dictadura militar era, obviamente, imposible. El inicio de la búsqueda de la verdad, y por tanto la justicia, fue posible cuando llegó la democracia en 1983. Ese mismo año fue elegido presidente de la República Argentina el médico radical Raúl Alfonsín. Inmediatamente se creó la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (Conadep) que realizó un importante trabajo de recuperación de testimonios de las víctimas del terror, basándose en las declaraciones de aquellos que pudieron salir del infierno, en las denuncias de los familiares y aun en los testimonios de los represores que por oscuras motivaciones

se acercaron a la Comisión para decir lo que sabían. El trabajo de la Comisión se hizo muy rápido, demasiado, al año siguiente, en 1984, aparecían publicadas las conclusiones de la Comisión en un volumen de casi 500 páginas que llevaba por título *Nunca Más*. La mayor crítica al informe se recogía, sorprendentemente, en el prólogo al mismo, allí se reconocía “denunciar sólo una parte de los hechos sangrientos que sufrió nuestra nación en los últimos tiempos” (Conadep, 1984: 11). El informe es un libro terrible con testimonios estremecedores. Aun así no fue suficiente. Es cierto que algunos militares fueron juzgados los años siguientes por alguno(s) de los numerosos crímenes que habían cometido, así el general Jorge Rafael Videla y el almirante Emilio Massera fueron condenados a cadena perpetua por las innumerables violaciones de los derechos humanos que habían cometido o mandado cometer, pero el mismo presidente Alfonsín, en 1987, decretó las vergonzantes leyes de Punto Final y de Obediencia Debida, que libraban de toda responsabilidad a los representantes castrenses que participaron en la represión. Se pretendía el olvido, el perdón de esos hechos pasados.

¿Por qué fueron las madres de los desaparecidos quienes iniciaron la lucha contra la dictadura para averiguar qué había ocurrido con sus hijos y, todavía hoy, siguen en su lucha por la verdad? ¿Por qué las mujeres?

Recurramos a una escena de una de las escasas películas argentinas que han abordado el conflicto político de los desaparecidos y que luego desarrollaremos, *La noche de los lápices*. Es una escena corta. Aparecen los padres de Claudia Falcone, una joven desaparecida, caminando y tiene lugar el siguiente diálogo entre la pareja. Habla la madre de Claudia al padre: “Haceme caso, viejo, ¡no vengas! Después te contestan cualquier barbaridad y vos no te aguantás. En serio, a las mujeres nos toleran cosas que a los hombres no. Hacelo por mí. Sufro cuando quieren humillarte”. Le contesta su marido: “Pero, ¿cómo vas a ir sola?”. La madre: “No estoy sola”. La cámara, en ese instante, recorre la calle hacia adelante hasta encontrar a la madre de Horacio Ungaro, otro adolescente desaparecido durante la fatídica noche de los lápices, el 16 de septiembre de 1976. Las dos madres se juntan, se saludan con mucho afecto y caminan hasta entrar en un gran edificio, sede de una alta institución del Estado.

Con esta escena pensamos que se contesta en un porcentaje alto la pregunta que nos hacíamos en el párrafo anterior, ¿por qué las madres?, ¿por qué tuvieron que ser mujeres? Partamos de una evidencia, hacia finales de 1970 la sociedad de Argentina, como en gran parte del mundo –aunque con matices según países e influencias culturales–, era una sociedad fundamentalmente machista, máxime tras el golpe de estado de marzo de 1976 y la implantación de la dictadura de la Junta Militar, tal y como ocurrió en España tras la sublevación de parte del ejército en julio de 1936, la guerra incivil y la dictadura franquista, que se borró todo avance en la emancipación femenina conseguido durante la II República, como señalan Gámez (2004: 33-41) y Vinyes (2001: 49-66). Podríamos pensar que el comentario del señor Falcone a su mujer, “¿cómo vas a ir sola?” es machista, no obstante más que machismo el comentario denota miedo, al fin y al cabo la mujer se iba a enfrentar a los representantes de la dictadura para preguntar dónde estaba su hija. Pero las frases anteriores de la señora Falcone también son significativas y también probablemente machistas desde una perspectiva actual: “a las mujeres nos toleran cosas que a los hombres no”, pero eso es lo de menos porque era una realidad. Es más, podemos considerar que en aquel momento político fue un arma, un arma bien aprovechada por las Madres para buscar y preguntar por sus hijos. La dictadura no se atrevió, en un principio, a reprimir violentamente a las Madres, pensó que como eran mujeres no iban a tener ninguna fuerza y que

iban a considerarlas locas, que habían perdido la cabeza por la pena de haber perdido a sus hijos. Grave error para ellos. En un segundo momento, cuando se dieron cuenta de que las Madres sí estaban teniendo fuerza y repercusión pública intentaron acallarlas violentamente, así secuestraron y asesinaron a Azucena Villaflor de De Vicenti, la máxima representante, pero la unión que habían conseguido entre ellas ya era muy fuerte, y aun con mucho miedo siguieron con su propósito. La señora Falcone, como cualquiera de las Madres de Plaza de Mayo, no era una militante política, tendría su trabajo, o no, sencillamente habría dedicado su vida a cuidar de su hija. Pero cuando tuvo que luchar, luchó, sin dudas, con fuerza y con miedo, como luchan las valientes, y aprovechando sus armas, el ser mujer, porque sabían que podían llegar más lejos que los hombres. Ellas fueron, son, las verdaderas feministas de la Argentina de las últimas décadas del siglo XX. Ellas aportaron muchísimo para echar por tierra la dictadura militar y así ellas, con la llegada de la democracia, consiguieron que el Estado se convirtiera en un estado de derecho más igualitario y justo (Pita, 2001: 127-154). También es justo reconocer que aun en un sistema democrático la igualdad entre el hombre y la mujer no es real (basta leer el periódico todos los días), pero también se ha de reconocer que por lo menos, y no es poco, están reconocidos en la teoría los derechos y está implantado el escenario adecuado para que esa igualdad llegue algún día (Femenías, 1999: 109-132). Siguiendo a la misma autora en otro trabajo, "la noción material de igualdad difiere fuertemente de las definiciones formales que remiten a la igualdad ante la ley, y se vinculan con el universalismo" (Femenías, 2002: 57).

La escena termina con el encuentro de las dos mujeres, un bonito símil de lo que se convirtió las Madres de Plaza de Mayo en poco tiempo y que también resume el tópico, la unión hace la fuerza. En la lucha de estas mujeres fue fundamental saber que no estaban solas que había cientos de mujeres en su situación, miles en poco tiempo, y que era muy importante animarse unas a otras para no desfallecer, para seguir en su reivindicación.

CINE POLÍTICO Y LAS MADRES DE PLAZA DE MAYO

El movimiento de las Madres de Plaza de Mayo lo hemos analizado a partir de la filmografía argentina que ha abordado esta cuestión; y aunque sea sorprendente sólo dos películas de cierta entidad han tratado esta cuestión de forma explícita. Esas producciones son *La noche de los lápices* y *La historia oficial*. Existen otras películas argentinas sobre la dictadura y también sobre los desaparecidos, como *Tango Feroz* de Marcelo Piñeyro, *Garage Olimpo* de Marco Becáis, *Tiempo de revancha* de Adolfo Aristarain, *Revancha de un amigo* de Santiago Oves, *La amiga* de Jeanine Merapfel, *Cuarteles de invierno* de Lautaro Murua o *Kamchatka* también de Marcelo Piñeyro, todas ellas muy buenas películas con un gran contenido político y sobre los desaparecidos pero no abordan directamente la problemática de Madres. Habría que añadir algunos audiovisuales muy interesantes pero en forma de documental, no de filme, dirigidos por Andrés di Tella y Osvaldo Bayer.

Nuestro análisis lo centraremos fundamentalmente en *La noche de los lápices*. La otra película referida, *La historia oficial* también es un excelente filme, también muy comprometido, el motivo de habernos centrado en *La noche de los lápices* es porque la película de Piñeyro, *La historia oficial*, se centra, sobre todo, en la problemática de qué ocurrió con los hijos que las desaparecidas tuvieron durante su etapa de cautiverio. Se sospechaba desde siempre y se descubrió al poco tiempo de llegada la democracia que esos bebés habían sido adoptados por las familias afectas

al régimen dictatorial (Conadep, 1984: 313-323). Estos niños desde su nacimiento, pues, tuvieron dos vidas, la que ellos mismos empezaban a vivir con su familia de adopción (forzosa) y la vida que el destino les había regateado y que iba a ser reclamada por su familia sanguínea; así del movimiento de las Madres de Plaza de Mayo surgió el movimiento de Abuelas de Plaza de Mayo. Cuando esos niños crecieron y algunos de ellos conocieron su historia real, tan distinta de la "historia oficial", se les creó un problema interior muy fuerte; además de conocer que "su" familia les había engañado desde el nacimiento, en muchos de ellos se les generó un conflicto ideológico ya que habían sido educados en familias conservadoras que justificaban el período de la dictadura para poner orden en el país en contra de los subversivos; ahora conocían que ellos eran los hijos de esos subversivos desaparecidos. El drama de *La historia oficial*, en definitiva, se estrenó en 1985 en Argentina. Los 112' minutos de película fueron dirigidos por Luís Puenzo con guión de Aída Bortnik y del mismo Puenzo. Fue premio Oscar a la mejor película de habla no inglesa. La trama empieza al final de la dictadura militar argentina, cuando una profesora de historia comienza a preguntarse quiénes son los verdaderos padres de su hija, adoptada años antes por su marido de una forma sospechosa. Comienza a cuestionarse la "historia oficial".

La noche de los lápices es una película de 1986, el género, como ya se deduce del apartado anterior es un drama. Es una producción argentina que dura 105'. El director fue Héctor Olivera y está basada en el ensayo de los periodistas Héctor Ruiz Núñez y María Seoane que lleva el mismo título, *La noche de los lápices* y que hace referencia a un hecho real, la noche del 16 de septiembre de 1976, cuando fueron secuestrados por los oscuros resortes de la dictadura varios cientos de jóvenes en la ciudad de La Plata. A esa noche se le conoció como la noche de los lápices. Hoy es un día festivo triste en toda Argentina, es el día de los estudiantes. El guión adaptado fue de Daniel Kon.

La sinopsis es la siguiente: en septiembre de 1976, durante los primeros meses del último gobierno militar en la Argentina, siete adolescentes de la ciudad de La Plata son secuestrados, torturados y asesinados a raíz de sus protestas por el aumento del boleto estudiantil. El film relata estos sucesos desde la voz y presencia de su único sobreviviente, Pablo Díaz.

La noche de los lápices es una película de un contenido político muy fuerte y es por ello que en nuestro trabajo se prioriza el análisis textual, no obstante merece que nos detengamos también en observar algo sobre los recursos expresivos y narratológicos. Desde este punto de vista nos recuerda a otros títulos de cine político de los años 70 y 80, como las películas de Costa-Gavras *Estado de Sitio* o *Desaparecido*.

La película argentina que estamos analizando presenta una estructura bastante clásica ya que existe un orden claro de planteamiento, desarrollo y desenlace, lo cual es bastante habitual en los filmes basados en hechos reales. En este sentido, el *Modo de Representación Institucional* (MRI) que, como sostiene Gómez Tarín (2001: 61), ha favorecido un cine de entretenimiento, también ha sido muy utilizado en el cine de claro contenido político, por lo menos en las décadas de los 70 y los 80, quizá porque los directores pensaran que modos de representación alternativos podrían "despistar" al espectador de aquello que querían contar; esto es discutible porque el contenido ideológico de una película no tiene por qué ser directamente proporcional a una codificación normativa (claros ejemplos hay en la historia del cine), en definitiva el espectador construye allí (texto) donde no hay nada, donde "sólo" se le ha sugerido (espacio textual). Independientemente, pues, de las intenciones del director de *La noche de los lápices*, la película sugiere muchas cosas porque también hay un uso importante de elementos expresivos.

La narración de *La noche de los lápices* no es compleja, sin embargo es cierto que es uno de los protagonistas el que cuenta la historia, Pablo Díaz, el único superviviente que quedó del grupo, pero el espectador no conoce este “detalle” hasta el final, cuando aparece por escrito en la pantalla, y se ha conseguido así, con esta ruptura de eje, una atención grande durante toda la película. De acuerdo con esto –el personaje Pablo Díaz como narrador– la cámara debía haberse situado en el emplazamiento del personaje para que el espectador viera como a través de sus ojos, pero como el espectador no sabe de la supervivencia de Díaz hasta casi el final, el director aprovecha para hacer uso de una ocularización omnisciente, en terminología de Jost (Gómez Tarín, 2001: 66), es decir, en el momento en que el espectador está viendo la película sabe más que el propio protagonista, aunque al final sea éste el que cuente la historia.

También durante la película observamos un eficaz manejo de la cámara, sobre todo desde un punto de vista ideológico y desde un punto de vista del sonido. Desde un punto ideológico por la relación entre los personajes y el narrador. Los personajes víctimas del secuestro y las torturas están enfocados desde una altura “normal”, son adolescentes sin más, sin embargo, los militares secuestradores y torturadores están enfocados desde abajo, dando una sensación de mayor perversidad en el personaje por su tamaño. Desde el punto de vista del sonido la película es muy interesante. La relación con las imágenes es más que notable pues mantiene constantemente la tensión del espectador en las secuencias más intensas. Además se intercalan canciones juveniles, cantadas por los protagonistas en los momentos en los que la película pretende una tensión entre la crueldad y la ternura, como lo es la escena en la que presos, sucios, medio desnudos y débiles, se animan unos a otros cantando canciones que conocen todos. El trabajo de José Luís Castiñeira de Dios en la expresión sonora es uno de los más acertados de la película de Olivera.

Como es sabido, dos grandes procesos engloban a todos los demás en el análisis cinematográfico, la descripción y la interpretación. En nuestro análisis hemos intentado conjugar los dos aun a sabiendas del escaso espacio que disponemos. ¿Qué aspectos que entrelacen los aspectos más técnicos, la política y las Madres son reseñables en la película? Veámoslos. La película empieza con una asamblea estudiantil, así se identifican a los principales dirigentes estudiantiles que serán los protagonistas de la historia, dos chicas y cinco chicos. La primera escena que nos llama la atención es un poco más adelante, ya ha tenido lugar el golpe militar y los institutos están en el proceso obligado de “reorganización nacional”. Aun así los estudiantes organizan una fiesta pero la celebración se verá truncada por la interrupción violenta de las fuerzas secretas policiales de la dictadura. Los estudiantes son llevados a la comisaría pero son puestos en libertad cuando van a recogerles sus respectivos padres. Una de las protagonistas es Claudia Falcone, y empieza una escena en el momento que va a recogerle su padre. La figura paterna hasta ese momento es importante en el film. Claudia es una joven inconformista, políticamente comprometida con el ala joven izquierdista del peronismo –sin llegar a militar en los montoneros– y feminista. Su padre le recomienda que sea prudente y ella le responde que cómo él puede decirle eso, él, que siempre la había dicho que luchara en la vida: “que querés, que me apunte a un curso de corte y confección”. Es significativa la frase porque resume la filosofía feminista de la protagonista y de la película, asimilan la lucha con la lucha por la igualdad de género y renunciar a esa lucha es como apuntarse a un curso de corte y confección.

A partir del minuto 35' de la película comienza la parte más dura de la proyección. Los protagonistas son secuestrados (tremendas secuencias) y durante varias escenas se nos muestra las torturas y vejaciones a las que son sometidos.

El padre de Pablo Díaz, el único al que no han secuestrado y ha permanecido escondido, ingenuamente le pide que vuelva a casa, que no pasará nada pero esa misma noche lo secuestran.

Empieza la búsqueda de los padres (que será el germen del movimiento de las Madres). La comandancia de policía es el primer lugar donde acuden. La escena es tremenda. Los padres de Claudia preguntan por ella argumentando que es una chica muy joven y que no ha podido hacer nada malo, el jefe de la policía les contesta que quizá se la hayan llevado sus compañeros de las Juventudes Guevaristas, comentario que enciende al padre de la muchacha: “¿cómo puede decir eso si todo el barrio vio el operativo?”. El policía se enfada y a partir de ese momento sólo se dirige a la madre porque es hija de un prestigioso médico conocido del comandante. Éste le recomienda que vaya a la Jefatura de Policía pero sola (no queda explicitado pero el policía considera que el padre es un impertinente). Toda la escena está presidida por un crucifijo detrás del policía. A partir de este momento, mediada la película, la(s) Madre(s) empiezan a adquirir un papel relevante.

El padre de Claudia acude a un amigo abogado para solicitar el *habeas corpus* para su hija. El amigo tiene miedo porque los abogados que han procedido así con otros casos de secuestro han acabado desaparecidos. Los métodos habituales de un estado de derecho no funcionan. En la película están identificados, esos métodos, con la figura paterna y por tanto masculina, por ello luego será tan interesante e importante el papel de la madre.

Minuto 55' de la película. La madre de Claudia Falcone acude a la Jefatura de Policía haciendo valer su condición de hija de un médico prestigioso de la ciudad. Pregunta por su hija “secuestrada por la policía”. El comentario ofende al Jefe de la Policía que le espeta “no se deje llenar la cabeza por marxistas, si alguien se llevó a su hija fueron los subversivos”.

La señora Falcone –papel magníficamente interpretado por Tina Serrano– sigue su búsqueda. Ahora en un cuartel militar donde se produce el siguiente diálogo entre ella y un oficial militar que no tiene desperdicio para fijar las posturas de las víctimas y de los verdugos:

- ¡Señora! Al pasillo. ¿Terminó? –dice el militar con malas formas.
- Sí con esta lista de desaparecidos –dejando unas hojas sobre una mesa.
- ¡Detenidos! Señora. ¡Detenidos! Acá no hay desaparecidos.
- Mi hija no está ahí.
- Nosotros no podemos hacer nada.
- Ya sé. En todos lados dicen lo mismo.
- Señora, ¿por qué no se preocupó antes por su hija? Ahora no tendría que andar buscándola.
- Yo siempre me preocupé por mi hija.
- Por lo visto...
- Parece que no fuera argentina –dice la madre de Claudia en voz baja.
- Usted será argentina, su hija no.
- Mi hija sí, capitán, mi hija sí.

A la salida del cuartel la señora Falcone se encuentra con la madre de un amigo de Claudia, también desaparecido, Horacio Ungaro, que se lo llevaron el mismo día. La escena es clave pues las dos se aprietan las manos fuertemente. Con el gesto se ha entendido que la unión hace la fuerza y a partir de ese momento las dos iban a luchar juntas por el mismo objetivo: saber de sus hijos. Es la primera piedra de todo el edificio que iba a ser las Madres de Plaza de Mayo.

Entre las escenas de las madres buscando a sus hijos, el director alterna imágenes de los secuestrados que están en algún lugar desconocido.

Minuto 68'. Una escena corta que ya hemos comentado en el apartado anterior pero que por su trascendencia repetimos ahora en forma de diálogo. La secuencia empieza enfocando a los padres de Claudia caminando mientras hablan. Se oye primero a la mujer:

– Haceme caso, viejo, no vengas. Después te contestan cualquier barbaridad y vos no te aguantás. En serio, a las mujeres nos toleran cosas que a los hombres no. Hacelo por mí. Sufro cuando quieren humillarte.

– Pero, ¿cómo vas a ir sola?

– No estoy sola –y la cámara recorre la calle hasta encontrar a la madre de Horacio. Las dos mujeres se juntan, caminan y entran en un edificio sede de una alta institución de la dictadura. Como telón de fondo se escucha la música triste de un tango.

Después de intercalar varios minutos terribles de metraje en los que los muchachos sufren todo tipo de vejaciones por parte de los secuestradores, vuelven las madres a ser las protagonistas de la escena. Se las ve cómo son despedidas de la institución a la que antes habían entrado, despedidas con tan buenas maneras como malos resultados. Las autoridades siguen negando la evidencia, nadie ha secuestrado a nadie. Posteriormente las madres de Claudia y Horacio acuden al palacio arzobispal y son recibidos por el secretario del obispo que atiende más a la colocación de las piezas de un gran belén navideño que a lo que le están diciendo las mujeres hasta que se para, se gira hacia ellas y les dice: “tómenlo con resignación cristiana, nunca más los van a volver a ver”. Las madres se derrumban. La crítica implícita a la jerarquía de la Iglesia es grande (en la siguiente escena Claudia aparece acariciando una pequeña cruz que lleva al cuello, encomendándose a un dios cuyo representante en la tierra ya había pronosticado que iba a desaparecer para siempre). Pese a todo, con muchísimo dolor, a la salida del palacio arzobispal las dos mujeres se abrazan, continuarán luchando, pese a todo, pese al dolor sobre todo, continuarán luchando para saber la verdad.

Y la película termina.

De todos los jóvenes secuestrados en aquella noche del 16 de septiembre de 1976 sólo Pablo Díaz fue puesto en libertad cuatro años más tarde. El resto siguen desaparecidos.

Bibliografía

BRIZUELA, Leopoldo (selección de textos) (1995), *El lugar del reencuentro: taller de escritura*, Bajo Cero, Valencia.

BURCH, Noël (1998), *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid.

CONADEP (1984), *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Eudeba, Buenos Aires.

FEMENÍAS, María Luisa (1999), "Igualdad y diferencia en democracia: una síntesis posible", en *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*, nº 33.

FEMENÍAS, María Luisa (2002), "El feminismo latinoamericano ante el desafío de las diferencias", en *Debats*, nº 76.

GÁMEZ FUENTES, María José (2004), *Cinematografía. La madre en el cine y la literatura de la democracia*, Universitat Jaume I, Castellón.

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2001), *Guía para ver y analizar "Arrebato"*, Nau Llibres y Octaedro, Valencia.

LUSNICH, Ana Laura (ed.) (2005), *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, Biblos, Buenos Aires.

PÉREZ MURILLO, María Dolores y David FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (coord.) (2002), *La memoria filmada: América Latina a través de su cine*, Iepala, Madrid.

PITA, M^a Victoria (2001), "La construcción de la maternidad como lugar político en las demandas de justicia. Familiares de víctimas del terrorismo de estado y de la violencia institucional en Argentina", en *Arenal: revista de historia de las mujeres*, vol. 8, nº 1.

VINYES, Ricard (2001), "'Nada os pertenece...' Las presas de Barcelona, 1939-1945", en *Historial Social*, nº 39.

Notas

¹ El 8 de marzo de 2004, el siniestro capitán de corbeta Adolfo Scilingo reveló públicamente un secreto a voces. Dio detalles de la represión ejercida en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), acusándose de haber tirado al mar a 30 desaparecidos con vida. A partir de esa fecha varios han sido los integrantes de las Fuerzas Armadas y de Seguridad que han hecho públicas declaraciones sobre el destino de los desaparecidos.

Aplicación de la *Poética* de Aristóteles al cine anarquista: el ejemplo de *Aurora de Esperanza* (Antonio Sau, 1937)

José Cabeza San Deogracias
Universidad Rey Juan Carlos

SINOPSIS DE AURORA DE ESPERANZA¹

Juan, *Marta* y sus hijos *Antoñito* y *Pilarín* son una familia obrera, que viven de forma modesta pero feliz. Son una familia perfecta: *Juan* y *Marta* se quieren, *Antoñito* hace trastadas infantiles acordes con su edad y *Pilarín*, casi adolescente, aprende a ser ama de casa. Un anuncio del periódico revela un drama que puede afectar a la familia: los hijos de los parados forzosos se mueran de hambre. *Juan* siente un miedo que se convierte en profecía. A la mañana siguiente, cuando llega al trabajo, se encuentra con una nota de despido. *Juan* es un parado y la felicidad de su familia peligra. A lo largo de toda la película, *Juan* busca empleo sin éxito. *Marta* tiene que trabajar en un oficio indigno, a los ojos de *Juan*: modelo de lencería en un escaparate. *Juan* se lo prohíbe y decide enviar a su familia al campo e intenta conseguir un trabajo, que nunca logra. Las condiciones de pobreza en las que tiene que vivir y la presión de sentir la necesidad de su familia hacen estallar a *Juan*. Se produce una transformación: el obrero humilde pasa a ser un agitador de masas. *Juan* arenga a los desempleados y les pide que protesten en el parlamento de la capital por la falta de trabajo. Se organiza una pacífica «marcha del hambre» hacia la capital. Los manifestantes llegan al atardecer al pueblo donde se aloja la familia de *Juan*, que decide quedarse en las afueras y no visitarles por la vergüenza que siente al no tener un trabajo. Al anoecer, un hombre grita que ha llegado la revolución, todos los manifestantes se proveen de armas y *Juan* va a ver a su mujer para anunciarle la llegada de una nueva «aurora de esperanza». A la mañana siguiente, los hombres de la marcha ya son un pequeño ejército armado con escopetas, hoces e instrumentos de labranza. Se dirigen a la ciudad.

En septiembre de 1937, una circular de la Federación Nacional de Espectáculos Públicos de la Industria (CNT) llama a la convocatoria de un Pleno Nacional de Sindicatos de Espectáculos para reorganizar la industria cinematográfica. Según esta circular, la producción cinematográfica anarquista debía estar orientada a la realización de tres clases de películas: educativas, recreativas y mixtas. Éstas últimas eran las más importantes:

Las mixtas, serán a la par que instructivas, recreativas para que el público, al recogerlas, le conmuevan y creen problemas de superación al individuo sin que se dé la menor cuenta de ello, siendo esta clase de producciones la que más importancia debe tener para nosotros, ya que ansiamos colocarnos al nivel revolucionario de las ideas que sustentamos [...].²

Las historias mixtas tenían una parte de educativas, de querer crear un nuevo individuo según las ideas anarquistas, y de recreativas «con lo cual buscaremos no crear problemas ni preocupaciones de conciencia al que sólo tenga deseo de pasar un rato». Utilizando el análisis de los elementos de la tragedia que Aristóteles considera necesarios para construir las historias, «si se quiere que el producto poético sea bueno» (Aristóteles, 2000: 63), esta comunicación demuestra que *Aurora de Esperanza* (Antonio Sau, 1937) es una historia con deficiencias narrativas. La voluntad de educar o de crear un hombre nuevo eclipsó algunos principios narrativos básicos: lo ideológico acabó con lo entretenido, con ese «placer» que, según Aristóteles, se deriva de toda imitación. Y así se explica que no *funcionara* en taquilla durante la Guerra Civil española: únicamente alcanza cuatro proyecciones en Madrid durante toda la guerra. Como contraste, la película que más se ve en la capital es *¡Centinela, alerta!* (Juan Gremillón, 1937), que se mantiene 42 semanas en cartelera; las grandes producciones de Hollywood rondan las 20 semanas en las pantallas –*Una noche en la ópera* (Sam Wood, 1936, 25 semanas), *Bajo dos banderas* (Frank Lloyd, 1936, 23) o *Tiempos Modernos* (Charles Chaplin, 1936, 22)–, y otra película anarquista, pero con un enfoque distinto, el de puro divertimento, dobla las proyecciones de *Aurora de Esperanza: Nuestro culpable* (Fernando Mignoni, 1937, 10).

Aristóteles establece seis elementos por los cuales una obra es tragedia: trama, caracteres, lenguaje, pensamiento, espectáculo y música. «Y al margen de éstos no hay ningún otro elemento» (Aristóteles, 2000: 79). De todos estos, dos corresponden a los medios de la imitación –lenguaje y música–; uno, al modo –espectáculo– y tres, a los objetos imitados –trama, caracteres y pensamiento–.

LENGUAJE Y MÚSICA

Aurora de Esperanza busca utilizar el lenguaje para dar dignidad al trabajador. En realidad, en la familia de *Juan* sólo hay una voz. Los niños tienen una presencia muy marginal, sólo sirven para visualizar el drama del hambre con más fuerza: *Juan* no teme por su propio destino, sino por el de sus hijos: inocentes e indefensos. Cuando *Juan* lee en el periódico el drama de los desempleados, instintivamente mira a sus hijos con ternura: ellos no saben de su fragilidad, de su condición de rehenes simbólicos de la sociedad burguesa. *Marta* se define más por lo que hace que por lo que dice. De las 16 secuencias en las que aparece este personaje femenino, en 11 (68%) está visualmente vinculada con ocupaciones domésticas –lavando, doblando ropa, cocinando...– o con la atención de los niños –cuidándoles o vistiéndoles–. Es una figura intrascendente en las conversaciones con su marido: no tiene una voz propia y simplemente se limita a apoyarlo. Además, *Juan* decide enviar a todos al pueblo, como si fuera un lugar no contamina-

do por el sistema capitalista y sus injusticias. Allí *Marta* y sus hijos viven bien: hay una huerta y tiene conejos. Si bien ella presiona a *Juan* diciendo en una carta que necesitan dinero, nunca se les ve sufrir. La sensación es que están alejados de la amenaza del hambre. A partir de que desaparecen de la ciudad, *Juan* se convierte en el epicentro del drama: él es el verdadero personaje que sufre el haberse quedado sin empleo. Está solo, se siente humillado y pasa hambre. *Juan* es el resumen dramático de lo que le sucede tarde o temprano a cualquier obrero. El sistema no tiene sentimientos y, en cualquier momento, puede negarle al trabajador lo que necesita para vivir: la película es la historia de un hombre al que se le niega su lugar. Lo que hace y dice *Juan* es una lección para otros ante la agresión de la sociedad —entendida como sistema— y por eso debe ser perfecto. Sin embargo, esta perfección es irreal, porque utiliza lo que Aristóteles llama «palabras extrañas» (Aristóteles, 2000: 117), refiriéndose al lenguaje que se aleja del uso cotidiano como las metáforas o las palabras insólitas. Cuando la revolución ya ha llegado y el pueblo ha tomado las armas, *Juan* se siente satisfecho, va a hablar con su familia y entonces el lenguaje lo desborda:

[...] Que importan hoy los dolores de ayer, mira sólo al porvenir. La revolución está en marcha. Emocíonate conmigo y goza de este esplendoroso amanecer que es como una bella aurora de esperanza.

En toda la película, el lenguaje de *Juan* le distancia de todos los demás personajes tanto en la forma de expresarse como en el tiempo que utiliza de exposición. En la crítica que aparece en *Ahora* sobre la película se recuerda que «el cine podía ser el arma mediante el cual se llevase a la conciencia de las masas populares la necesidad de poner término a un estado social tan inhumano y a elevar su bajo nivel cultural». *Juan* es la expresión de cómo debe ser el obrero, su modelo. *Juan* interpreta continuamente la realidad, pero, paradójicamente, sin recurrir a un lenguaje de obrero. Representa a un *tipo ideal*: lo que todo anarquista debería sentir y saber expresar. Su lenguaje elevado y llamativo desea cumplir una de las funciones que se le atribuye al héroe: incitar a la emulación. Sin embargo, esas palabras, que supuestamente le dan dignidad, le quitan otras cosas: se daña la verosimilitud del personaje porque «un lenguaje excesivamente brillante oculta los caracteres y el pensamiento» (Aristóteles, 2000: 125). Además, la actitud del resto de personajes resalta aún más las palabras de *Juan*. En muchas escenas, el esquema comunicativo que se desarrolla es el de un mitin, no el de un diálogo. Un personaje habla y los demás asumen como verdad lo que dice y la forma en cómo lo dice.

En una escena, *Juan* descubre que su mujer no trabaja de costurera como ella le había dicho, sino que ha tenido que aceptar lo que, a sus ojos, es un trabajo indignante: modelo de ropa interior en un escaparate público. *Juan* la ve mientras un grupo de jóvenes trajeados se burlan de ella. Este grupo representa un personaje colectivo: la clase media-alta, los *señoritos* quedan identificados por su modo de vestir y se mofan de una mujer de clase obrera que ha tenido que prostituir su imagen para sobrevivir. *Juan* entra lleno de ira a la tienda:

INT/TIENDA DE LENCERÍA/DÍA

JUAN entra enfurecido a la tienda donde trabaja MARTA de maniquí de ropa interior en un escaparate.

JUAN: ¡*Canallas!*

JUAN arranca una combinación de un maniquí y la aplasta entre sus manos.

JUAN: *Y para vender esto tenéis que comprar la decencia de una mujer.*

JUAN arroja con saña la combinación contra el suelo.

JUAN: *¡Bien explotáis la miseria mercachifles asquerosos!*

En la tienda hay dependientes y clientes muy bien vestidos que se quedan paralizados ante el discurso de Juan. No se mueven.

JUAN (Voz en off): *Con qué saña humilláis al hambriento en provecho de vuestro negocio y vosotros clientes ayudáis a este crimen con vuestro cochino dinero.*

Una cliente que viste un collar de perlas y unas pieles inclina la cabeza en señal de vergüenza.

JUAN: *Pero ese pelele se os acabó ya. Habréis de buscar otro que no tenga el amparo de un hombre.*

En cuanto a la música, que según Aristóteles «es la que más contribuye a una conformación atractiva [de la tragedia]» (Aristóteles, 2000: 81), se limita a reforzar el tono sombrío y triste de la historia, lo cual era un error comercial. De las películas españolas, el público esperaba todo lo contrario. *¡Centinela, alerta!* incluye 10 intervenciones musicales, un promedio de una cada 8 minutos: coplas, fandangos, pasodobles y un número de music-hall producto de la influencia de los musicales de Hollywood. Las películas de cine social intentan huir del estereotipo de *españolada*, pero los espectadores no reaccionan bien en las taquillas. Miguel Espinar, presidente de la CEC, reflexionaba *a posteriori* sobre el resultado de las primeras películas sociales y llegaba a una conclusión: «Hoy, por ejemplo, sería absurdo producir películas sombrías y trágicas» (De la Rubia, 1937: 13).

ESPECTÁCULO

El espectáculo es un elemento que hace referencia al modo en que se cuenta la historia. En este sentido, *Aurora de Esperanza* está pensada y realizada en contra de Hollywood. Se evita todo lo que se espera encontrar en una película americana y que se considera artificial en el modo de contar una historia: la *star* físicamente perfecta o el *glamour* en la forma de vestir y en los lugares donde se desarrollan las tramas. Si bien Aristóteles considera el espectáculo como un elemento alejado del arte poético —«la eficacia de la tragedia no está ni en la representación ni en los actores y, además, en la realización de los efectos visuales es más decisivo el arte del tramoyista que el del poeta»—, sí reconoce que es un elemento que puede actuar como si fuera un caballo de Troya: puede darle una apariencia de regalo a la historia, hacerla más atractiva para el público, aunque narrativamente no añada nada. No en vano reconoce que «el espectáculo fascina las almas» (Aristóteles, 2000: 81). Para los anarquistas el mayor espectáculo que se puede ver en una película es la realidad, tanto que un texto anarquista actual habla de *Aurora de Esperanza* como una precursora del neorealismo italiano (Artero: 4). En enero de 1938, cuando se estrena en el cine Capitol de Madrid, el periódico anarquista *Claridad* la describe así:

[...] resulta una película positivamente revolucionaria, sin necesidad de recurrir a contrastes preparados y violentos, o de desviar los sucesos de su cauce natural para dotarlos de volumen y relieve, o sea que, sin apelar a efectismos de fácil logro, produce una honda impresión en virtud de la realidad efectiva que va deslizándose continua e insistentemente a lo largo de toda ella.³

Lo que fascina en *Aurora de Esperanza* es la realidad, su fuerza está en ser «un documento social de primer orden». Aún así, la película no renuncia al espectáculo, pero no lo busca a través del montaje. El montaje puede considerarse también como lenguaje: cada plano, una palabra, cada escena, una frase. Se habla de *gramática cinematográfica* al hecho de conocer los dife-

rentes planos y los efectos dramáticos y narrativos que puede tener en la historia al yuxtaponerlos. Antonio Sau opta por una realización de inspiración soviética: usa planos aberrantes, contrapicados para ensalzar al héroe e incluso un montaje de asociaciones. En una escena, los cerdos se amontonan en torno a una cubeta mientras la hija de *Juan* remueve su comida con dos palos. Inmediatamente se encadena una escena en el que las líneas oblicuas de los palos son sustituidas por el mango de dos cucharones y el volumen que ocupaba el cubo donde comían los cerdos es reemplazado por una olla de dimensiones similares. El encuadre es idéntico, pero los objetos han cambiado. Los dos cucharones remueven una mezcla de verduras en una olla. El plano se abre y se ve que esa comida de aspecto dudoso es para los parados forzosos. La metáfora cinematográfica indica la pérdida de dignidad de los obreros: los parados están sumidos en un proceso de *animalización*, comen lo mismo que se da de comer a los cerdos. La brillantez técnica de la escena pudo no significar narrativamente nada para el público. Anatoly D. Golovnia, colaborador de Pudovkin y uno de los fundadores de la escuela soviética de operadores, admitía los riesgos del montaje de asociación:

En cuanto a El acorazado Potemkin, cuya categoría reconoce todo el mundo, su tema era claro y preciso, igual que los acontecimientos y por muy complejo que fuera el montaje, se trataba siempre de un montaje narrativo y no de asociaciones... Pero cuando se implantó la costumbre de las asociaciones... Los espectadores estaban acostumbrados a ver en la pantalla realidades y no eso: la significación "segunda" de las cosas. Eso era harina de otro costal. Y en Octubre las asociaciones no funcionaron. Cuando se veía a Kerenski e inmediatamente después una balalaika, la gente no entendía nada. Y decían: Kerenski, ése es Kerenski pero ¿qué hace ahí la balalaika? Después, cuando regresaban a sus casas, algunos caían en la cuenta: ¡Ah, sí! Kerenski parlotea como una balalaika... Hay cosas que pertenecen a la naturaleza misma del cine [...]. (Golovnia, 1975: 168 y 169)

El propio director desconfía del montaje de asociaciones y de que «la significación segunda de las cosas» sea suficiente para fijar bien el mensaje y decide completarlo con las palabras de *Juan*: «Imbéciles, nosotros tenemos derecho a comer tan dignamente como los demás no podemos aceptar esa bazofia inmundicia propia para cerdos». La única referencia de cómo el público pudo interpretar esta realización está en la crítica de *Ahora*: «Si buena es la intención de *Aurora de esperanza*, no podemos decir igual de su realización técnica. Lenta, rayana en la pesadez [...]».

TRAMA, CARACTERES Y PENSAMIENTO

Aristóteles considera que de todos los elementos de una obra, el más importante es la organización de los hechos, es decir, la trama: «porque la tragedia no es imitación de seres humanos, sino de las acciones y de la vida; y la felicidad y la infelicidad están en la acción» (Aristóteles, 2000: 79). La trama tiene tres partes: reconocimiento, peripecias y sufrimiento. En todas ellas, la narración de la película es débil. El reconocimiento es reconocimiento de alguien –de otro o de uno mismo– y «supone un cambio desde la ignorancia al conocimiento, que conduce a la amistad o bien al odio de aquellos señalados para la buena fortuna o la mala fortuna» (Aristóteles, 2000: 89). Como cuando en *Edipo Rey*, Incasta reconoce a su hijo o Edipo descubre al final cuál es su verdadera identidad. No hay ningún reconocimiento en *Aurora de Esperanza*. Por peripecias se entiende «el cambio del estado de las cosas en dirección contraria, y ello, como también se ha dicho, conforme a lo probable o lo necesario» (Aristóteles, 2000: 89). *Juan* se queda sin trabajo al principio de la historia e inmediatamente se ve que no puede encontrar otro empleo: esa es la única peripecia de la historia y sucede dentro de los primeros 15 minutos de narración.

Después no se suceden más complicaciones porque todos los problemas de *Juan* ya se pueden definir con motivo de ese primer contratiempo: hambre y desesperación. No hay nuevos sucesos en la historia que signifiquen un cambio «en dirección contraria». Quizá se podía interpretar el alejamiento de su familia a la que envía al pueblo y echa de menos, pero, paradójicamente, esa decisión también es buena para *Juan* porque pone a salvo a lo que más quiere. Ni siquiera hay otros personajes que *ayuden* a *Juan* a sufrir: no hay contraintenciones, los deseos contrarios de los antagonistas que pueden crear conflictos impidiendo la acción del héroe. Los personajes en acción es necesario que sean buenos o malos, «los caracteres, en efecto, casi siempre se conforman a sólo estos dos, pues todos los caracteres se diferencian por el vicio o por la virtud» (Aristóteles, 2000: 67), pero en *Aurora de Esperanza* ningún personaje ejerce de antagonista: los personajes que deberían ser *a priori* malos no se definen como malos por sus acciones.

Una mujer de clase alta que lleva un abrigo de pieles lo defiende cuando un portero lo quiere apartar de un club nocturno, lo invita a entrar, a cenar y desliza un billete de 100 pesetas en su bolsillo. Un policía lo detiene por comer en un restaurante y no pagar, pero en cuanto salen fuera del local lo deja en libertad y le pide muy comprensivamente que no lo haga más, al menos por su distrito, para no verse el también desempleado. Por último, cuando *Juan* intenta conseguir un trabajo y fracasa, nunca se encuentra con una negativa directa: no hay nadie malo que le diga que no. *Juan* ha sido rechazado muchas veces, pero concretamente no se ve rechazado en ningún empleo. Su mujer le dice en una carta que es necesario que consiga un trabajo y *Juan* lo intenta una vez más:

INT/OFICINA/DÍA

JUAN entra en unas oficinas con la pretensión de ver al gerente y cuando se le niega la entrada decide irrumpir en su despacho. EL GERENTE está leyendo en su escritorio, viste como un directivo actual, lleva gafas y está fumando.

EL GERENTE: *¿Qué quiere usted?*

JUAN: *Trabajar.*

EL GERENTE: *¿Para eso me ha molestado? No hay vacantes. Acompañe al señor.*

EL GERENTE se desentiende de la presencia de JUAN, vuelve la mirada a sus papeles y empieza a escribir.

JUAN (Golpeando la mesa en varias ocasiones): *Tiene usted que atenderme o es que es más importante su escritura que mi pan. Con decir que no hay vacantes y mandar que me echen cree usted que ha salido del paso. Es natural. A usted que tiene un gran sueldo qué le importa que un obrero se muera de hambre y le lleve a la ruina, a la desesperación, a la locura ¿o no? Esto no puede ser. ¡Quiero trabajo! ¡Necesito trabajo!*

EL GERENTE (Con suma tranquilidad): *Lo siento. Yo no puedo resolver su problema. Miles de obreros se hallan en su caso. Le suplico que se marche.*

Todos estos personajes reaccionan de tal forma que dan a entender su compasión hacia *Juan*. No hay odio, ni desprecio, ni vejaciones, sólo comprensión ante su necesidad. Pero no todos los personajes de la película deben sentir compasión necesariamente, la compasión se tiene que crear en el espectador y se logra sumando reconocimiento y peripecias, imitando acciones que provocan este efecto (Aristóteles, 2000: 90). Asimismo, es irracional que el gerente escuche sin

interrupción durante 35 segundos el discurso de *Juan*, evite un conflicto con él y, extrañamente, lo comprenda. Todas las escenas dan a entender que la causa de *Juan* es justa y le ahorran cualquier conflicto, cualquier personaje u opinión contraria que puedan causar dolor al personaje: evitan su sufrimiento –*pathos*–, es decir, «una acción destructiva o dolorosa, como las muertes bien visibles, las agonías, las heridas y otras cosas de este estilo» (Aristóteles, 2000: 90). Siempre hay un límite para la desventura de *Juan*: su familia está en el pueblo, él come aunque sea un mínimo rancho, todo el mundo entiende su sufrimiento...

CONCLUSIÓN

Durante la guerra, los anarquistas tuvieron que enfrentarse a la contradicción de que hacían un cine para un público que no quería verlo. Gran parte de la culpa del fracaso se puede atribuir a problemas narrativos como la ausencia de personajes «malos», la falta de causalidad del final o la deficiente exposición de las situaciones dramáticas. Se da mayor importancia a que la imagen del héroe anarquista sea perfecta e inmaculada que a la fluidez de la historia en la que se ve envuelto. En una buena tragedia, los acontecimientos suceden en contra de lo esperado, pero en función unos de otros, sólo así se provoca temor y compasión (Aristóteles, 2000: 88). El final de *Aurora de Esperanza* es todo lo contrario. Una telegrafista repite como una salmodia que «Hay alteraciones de orden público. Se temen sucesos de gravedad» y el mensaje del telégrafo se superpone en la pantalla. Después un hombre corre por el pueblo y despierta a *Juan* al grito de: «Arriba, ha estallado la revolución». *Juan* grita a su vez el mensaje: «Alzaos. Es la revolución. Ha llegado nuestra hora. Hambrientos, a la carga». El final debe ser el clímax, es decir, la parte más intensa en términos dramáticos, pero el hecho de que *Juan* no haga la revolución o participe del momento simbólico en el que estalla hace que el final sea más casual, que causal, propio de una «mala trama». *Juan* no hace la revolución, más bien le sorprende y se suma a ella. En definitiva, *Aurora de Esperanza* es una película hecha desde la pasión de querer crear un mundo narrativo que apoye el anarquismo, que exprese en términos dramáticos el sentido de las ideas anarquistas. Sin embargo, la película no triunfa en las taquillas y, en gran medida, es por anteponer el discurso –ideas– a la historia –narrativa–.

Bibliografía

ARISTÓTELES, *Poética*, Nueva Biblioteca, Madrid, 2000

ARTERO, Antonio, "1936: colectivización de la industria cinematográfica", en VVAA, *Cine y anarquismo. 1936: Colectivización de la industria cinematográfica*, Fundación Anselmo Lorenzo y Sindicato de Artes Gráficas, Comunicación y Espectáculos de Madrid, Madrid.

GOLOVNIA, Anatoly D., "Orden ni concierto", en Schnitzer, Luda y Jean y Martin, Marcel (Editores), *El cine soviético visto por sus creadores*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1975

DE LA RUBIA, Carrasco, "Nuevos rumbos del cinema español", en *Umbral*, núm. 6, 14 de agosto de 1937.

Notas

- ¹ Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia titulado *Historia de la representación audiovisual de la guerra* (Ref: HUM2004-05353).
- ² *Carta-circular número 2 de la Federación Nacional de la Industria de Espectáculos Públicos de España. Convocatoria del Pleno Nacional de Sindicatos de Espectáculos Públicos que tendrá lugar en Barcelona el día 6 de octubre y siguientes, en el Sindicato de la Industria de Espectáculos*, Archivo de la Fundación Anselmo Lorenzo, 40A-11, p. 1.
- ³ *Aurora de Esperanza*, Claridad, 13 de enero de 1938, p. 1.

2046: El año pasado en Marienbad

Francisco Canet Centellas
Universidad Politécnica de Valencia

*"la realidad no sólo es apariencia, sino sentimiento y también imaginación,
y el mundo es no un caos, sino un laberinto, un cosmos que se oculta
y tenemos la tarea de descubrirlo"*

Jorge Luís Borges

Este texto que presentamos se articula a través de una búsqueda ilusionada de encuentros y desencuentros entre dos filmes de una belleza singular. Nos referimos posiblemente a una de las obra más discutidas del cineasta francés Resnais: *El año pasado en Marienbad* (1961), y además a la propuesta más contemporánea de uno de los cineastas más representativos de la emergente cinematografía asiática, hablamos en este caso del cineasta chino Wong Kar-Wai y de su recién estrenada obra: *2046* (2004). Así pues, nuestro objetivo se centra en trazar principalmente semejanzas, aunque también tendremos que hablar de diferencias, tanto a nivel temático como formal entre ambas propuestas, que inicialmente podemos adelantar, comparten cierto nivel de controversia.

Dos filmes que además, como segundo punto de encuentro, comparten esa idea Borgiana de laberinto en el jardín de los senderos que se bifurcan hasta el infinito. Metáfora que es trazada en la propuesta de Resnais mediante ese número inacabable de habitaciones, pasillos eternos y caminos infinitos que parecen conformar ese espacio tan enigmático representado por un hotel y sus jardines en Marienbad o, al mismo tiempo, en la propuesta de Wong Kar-Wai por ese universo de trazados que forman la vasta red de ferrocarriles que invaden el planeta en un futurible año 2046, y que, de alguna forma, nos recuerda a la estética propuesta por Ridley Scott en su maravilloso film *Blade Runner*. El número 2046 no sólo representa un año o, como más adelante apuntaremos un estado mental, sino también de una habitación de otro hotel donde, al igual que ocurre en Marienbad, sus espacios invitan a encuentros y también a desencuentros entre los huéspedes que lo habitan.

En cuanto a la metodología de análisis es sabido que la historia del cine no nos ha ofrecido ningún método universal de análisis fílmico (Aumont y Marie, 1990: 13, Montiel, 2002: 27), sino más bien una amalgama de enfoques que, en lugar de ofrecer una única visión sobre un film, nos permiten que éste pueda ser abordado, como si se tratase de un calidoscopio, desde múltiples facetas. No cabe la menor duda de que hacer uso de todos y cada uno de estos enfoques daría una profundidad a nuestro análisis que garantizaría plenamente su validez, pero también somos conscientes, y esperamos que el lector opine de igual forma, de que la tarea escapa a las pretensiones de este tipo de trabajo, principalmente por cuestión de espacio en el conjunto del discurso propuesto por y para esta convocatoria académica. Por esta razón hemos decidido acercarnos al objeto de estudio planteado como si se tratase de un relato, y como tal será analizado desde una perspectiva narratológica. Abordando, por tanto, el estudio de los contenidos, la temática y su estructura formal, y como estos aspectos se asemejan o se alejan en ambas propuestas narrativas objeto de nuestro análisis.

Esta decisión se justifica principalmente por dos razones: en primer lugar se trata, según Aumont (1990: 130) del análisis en su forma más trivial y más extendido de los enfoques fílmicos y, en segundo lugar, motivado por nuestro perfil investigador y docente muy próximo al análisis y estudio de las diferentes estrategias narrativas que se articulan como mecanismos de construcción del relato cinematográfico. Aunque nos centremos principalmente en el contenido que ambos filmes abordan, no dejaremos de lado la forma a través de la cual se trata la temática en ambos filmes, ya que estamos totalmente de acuerdo con Aumont (1990: 132) cuando éste afirma que no existe contenido que sea independiente de la forma a través de la cual se expresa. Aunque únicamente citemos a este autor, como él mismo reconoce, este planteamiento no es sólo compartido por él sino también por Eisenstein, Bazin y Metz, y seguramente por muchos otros críticos.

Como otro referente metodológico nos acercaremos al término transtextualidad propuesto por Genette en su obra *Palimpsestos* (1989) partiendo de las ideas de Bajtin y Kristeva, para referirse a todo aquello que pone a un texto en relación, sea ésta manifiesta o secreta, con otros textos (Stam, 2001: 241). Otro de nuestro referente metodológicos, o mejor dicho en este caso teórico, ha sido Gilles Deleuze y sus dos textos escritos en los años ochenta: *La imagen-movimiento* (1984) y *La imagen-tiempo* (1986). Principalmente este último, ya que aborda el medio cinematográfico como expresión de los procesos mentales de la memoria, el sueño y lo imaginario. Hemos tenido la obligación de acercarnos a esta obra y en concreto a los diferentes matices que nos propone este filósofo francés acerca de la imagen-tiempo, a saber, la imagen-memoria, la imagen-sueño y la imagen-cristal, para lograr entrever cierta luz en el interior de ese túnel oscuro que supone *El último año en Marienband*, obra de otros dos autores franceses, el ya citado Resnais y Robbe-Grillet, probablemente uno de los escritores más influyentes de la literatura del siglo XX.

EL AMOR Y LA RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA COMO TEMAS CENTRALES.

Sin duda alguna el amor es el tema que prevalece en *2046*, así como en las otras dos películas: *Días Salvajes* (1991) y *Deseando Amar* (2001), que conforman la trilogía realizada por Wong Kar-Wai. Pero si en estos dos filmes se nos cuentan historias de amor, es en *2046*, como dice el propio director¹, donde se aborda el amor como tema en sí mismo. *2046* es una película sobre

hombres y mujeres buscando el amor, sigue diciendo Wong Kar-Wai. Asimismo la trilogía que nos propone este director chino supone un recorrido nostálgico por el Hong Kong de los años 60. Y, especialmente, *2046* nos lo muestra a través de las emociones de su protagonista, Chow Mo-Wan (interpretado por Tony Leung), que finalmente sucumbe en un estado de nostalgia sin retorno. No cabe la menor duda, como veremos a continuación, que él pensaba que había salido de 2046, incluso pensó que podía escribir 2047, pero estaba totalmente equivocado. El destino no estaba dispuesto a concederle una segunda oportunidad. Asimismo, la eterna búsqueda del amor es también una de las temáticas que podemos entrever en *El año pasado en Marienbad*. En ambos casos encontramos ejemplos de historias de amores prohibidos, historias de desamores que pueblan los pasillos y las habitaciones de ambos hoteles: el majestuoso de *Marienbad* y el discreto de *2046*.

En ambos filmes sus dos protagonistas: X (interpretado por Giorgio Albertazzi) en el caso de *Marienbad* y el ya mencionado Chow en *2046*, se encuentran en continua búsqueda del ser amado. Un viaje que podemos tachar como órfico, ya que ambos amantes inician un viaje en búsqueda de su amor arrebatado y que a toda costa pretenden recuperar. Sin embargo, en el caso de Chow, éste parece no querer reconocer su búsqueda, él piensa que la herida ha sido cicatrizada, que lo ha superado, como así lo reconoce al inicio del relato: «Yo soy el único que ha podido salir de 2046». Pero es sólo una apariencia, un deseo por su parte, ya que finalmente descubrirá que él tampoco ha podido escapar. Finalmente aceptará que sigue unido al pasado, y continua buscando aquel amor que un día tuvo cerca pero que en la actualidad se antoja lejano.

Así pues, Chow descubrirá que aquel amor que él pensaba superado no le permite seguir adelante, pronto descubrirá que su futuro está hipotecado por el ayer, pronto descubrirá que su vida no mira hacia delante sino que las cadenas del pasado lo atan irremediamente a la búsqueda de alguien que sustituya a Su Li Zhen, su amor perdido en *Deseando Amar*, camino que resultará finalmente infructuoso, como lo demuestra esa imagen de nuestro protagonista sólo en el interior de ese taxi, imagen trazada en blanco y negro, imagen cargada de un fuerte sentimiento nostálgico.

Claramente Chow representa la postura de alguien que quiere olvidar a toda costa su vida anterior, metáfora de la negación de su propia memoria. Curiosamente su pasado volverá a reaparecer después de que él mismo provoque este proceso en otro personaje que al igual que él no quiere recuperar su memoria. Hablamos de Lulú, con quien se encuentra de nuevo de forma fortuita en uno de esos clubes que él recorre todas las noches. Chow insiste en que la recuerda de su anterior encuentro en Singapore, ella no lo recuerda o, mejor dicho, no quiere hacerlo, a toda costa quiere esconderlo, no recuperarlo, porque de lo contrario la nostalgia brotará de inmediato y llenará de lágrimas el momento actual. Lulú se cambia de nombre, ya no se llama de esa forma sino que ahora su nombre es Mini, no cabe la menor duda de que Lulú quiere olvidar, quiere ser otra persona, quiere tener otra entidad; en definitiva quiere tener otra oportunidad. Asimismo, y de forma paradójica, será Lulú quien de forma inconsciente devolverá a Chow a su pasado. Ella se aloja en la habitación 2046, curiosamente el mismo número de la habitación de otro hotel donde tiempo atrás él amó a Su Li Zhen.

En esta relación entre Chow y Lulú vemos cierto correlato con la que en *Marienbad* mantienen X y A. Nos explicamos: al igual que Lulú, A no quiere recordar, no quiere ver, no quiere compartir los recuerdos, esa memoria que X quiere a toda costa que sea compartida por ambos. Como

dice el propio Robbe-Grillet: «La película entera, de hecho, es la historia de una persuasión» (Houston, 1980: 252-53), la que realiza X para convencer a A de que su historia de amor es cierta y que debe dejarlo todo e irse con él.

Se trata, como dice Bordwell (1996: 278), de una variante abstracta de topoi narrativo. A este respecto, el filme se basa en lo que Stephen Heath (1972) llama característico bricolaje de Robbe-Grillet con elementos sintagmáticos de la narrativa tradicional. Pero qué esconde la protagonista de *Marienbad*, cuál es el motivo de su negación al recuerdo o quizás debamos preguntarnos cuál es el motivo que le impide ceder a las solicitudes que de forma insistente le formula X. Probablemente el motivo sea, en este caso, precisamente la ausencia de la libertad requerida para poder dar el paso definitivo. Podemos interpretar que A no es libre, tiene ataduras en el presente que le unen a M, probablemente su marido.

Asimismo, esta función desempeñada por X en *Marienbad* es imitada por Chow no sólo en su relación con Lulú, como hemos visto, sino también en su relación con una mujer llamada araña negra, Gong Li, así como cuando escribe la novela 2047 y se proyecta en la figura del amante japonés, Tak, e intenta persuadir a la androide, representación de Wang Jingwen (la hija del dueño del hotel), que lo ame. Siguiendo el personaje enigmático de Gong Li, cuyo nombre pronunciado en mandarín, So Lai-chen, suena de igual forma que el nombre del amor perdido de Chow, Su Li-Zhen. Nos preguntamos en este caso qué lacras tiene este personaje, qué esconde tras ese guante negro que nunca se quita, cuáles son los motivos para que no pueda ceder a las insinuaciones de Chow. Realmente no sabemos si ella tiene algún motivo o no, la narración no nos lo desvela, pero quizás la razón no se encuentre en ella sino más bien en él. Puede ser que ella se niegue a la relación no por sus deudas sino más bien porque es consciente de que él es quien no está preparado, ya que no busca en ella el encuentro de un nuevo amor, sino más bien suplantar la figura de su amor perdido.

Asimismo, otros motivos se dibujan en 2046 como los causantes de que las historias no lleguen a buen puerto, como por ejemplo, la vivida por Wang, la hija mayor del dueño del hotel donde se aloja Chow. Ella tiene un novio japonés, que la invita a irse con él, la invita a seguirle, pero ella permanece inmóvil, no puede moverse, la cobardía la tiene paralizada. No puede seguirle porque su padre no acepta su relación, se trata de un japonés y las deudas históricas² tienen más peso que la previsible felicidad de su hija. Pero a diferencia de Chow que lo intentó y no pudo, Wang tendrá una segunda oportunidad para recuperar a su ser amado. Además de forma paradójica aquél a quien se le niega será el que lo facilite, nos referimos a Chow. Más tarde, en el relato, Wang a diferencia del otro sí la tendrá; el amor que surgió hace seis años entre ella y el amante japonés no se ha marchitado y de nuevo surgirá la oportunidad de ser felices. Esta vez Wang reaccionará y no dejará que aquello que más quiere se le escape de nuevo.

Si hasta el momento hemos visto personajes que por un motivo u otro están cargados de trabas o de impedimentos del pasado, personajes anclados en el mismo y que, por este motivo, son incapaces de disfrutar del momento presente y menos del futuro, también Wong Kar-Wai nos ofrece ejemplos de todo lo contrario, como el de un personaje que todavía permanece limpio sin mancha alguna que enturbie su hasta ese momento corazón puro. Nos estamos refiriendo a la inocente y hermosa Bai, una jovencita extremadamente atractiva que le gusta seducir y que tiene cualidades para hacerlo. Este personaje representa la ilusión de cuando se comienza en las lindes del amor y se tiene la esperanza de encontrar el amor idílico. Ella pensó que ese amor lo había encontrado en Chow pero pronto descubrirá que él no está dispuesto a perder su libertad.

Así pues, Bai sin saberlo ha penetrado en el doloroso laberinto del amor del que no podrá salir, y si lo logra no lo hará libre de huellas que conformen su particular palimpsesto que, a buen seguro, marcará sus futuras relaciones amorosas. Así, más de un personaje de 2046, comenzando por el propio Chow, sabe perfectamente lo que la propia narración nos cuenta al inició del relato: «Todos los recuerdos son rastros de lágrimas».

Como hemos dicho anteriormente, Chow en 2046 es un personaje totalmente diferente al Chow de *Deseando Amor*, ahora se ha convertido en un pájaro que no quiere posarse, en un hombre que negocia con el amor y trafica con el tiempo. Ha pasado de víctima a seductor e implacable verdugo, siguiendo los pasos del protagonista de *Días Salvajes*, Smirk. La forma de peinarse de este último es imitada por Chow en 2046; el velociraptor en el que se ha convertido Chow sigue el mismo ritual que el articulado por su modelo. Parece que ambos han aprendido perfectamente la lección de los desamores y al igual que Lulú asumen una posición que se resume en una simple frase dicha por ella en el relato: «Por qué amar a alguien de forma dolorosa cuando puedes lograr que otros se enamoren de ti locamente».

Hasta el momento las historias de amor hasta aquí narradas nos ofrecen una visión donde observamos que en todas las ocasiones uno de los dos está dispuesto a dejarlo todo por el otro, a lanzarse al agua sin miedo, a incluso ahogarse si es necesario, mientras que el otro es el que de alguna forma cumple la función, por una razón o por otra, de abortarlo. Esto nos recuerda la historia de amor que mantiene Oliverio con una prostituta de Montevideo en la película de Subiela, *El lado oscuro del corazón* (1992). Nos centraremos principalmente en la secuencia donde los dos habitan ambas orillas del río de la Plata, ella protagonizando la de su ciudad y él la de su Buenos Aires. Y aunque la distancia los separe la secuencia esta construida como si ambos se pudieran escuchar, estableciendo un diálogo entre ambos mediante el plano/contraplano como figura formal. Los espectadores son testigos de una secuencia de diálogo maravillosamente pervertida donde las palabras que fluyen surgen de sus corazones, representación pura de sus sentimientos. En esta magnífica secuencia es Oliverio el que chocantemente está dispuesto a lanzarse al agua, a dejarlo todo por ella, a arriesgarlo todo para que el amor entre ambos sea posible. Pero ella en éste caso no está en disposición de hacerlo, y es ella la que asume la función de impedir que el otro lo haga.

Curiosamente la puesta en escena de este acontecimiento nos recuerda exactamente a la situación que en Marienbad protagonizan X y A en el jardín junto a la estatua, donde ellos hablan de qué tipo de relación se establece entre las dos figuras que la conforman. De forma magistral Resnais logra que las dos figuras tomen vida, asumiendo como espectadores su punto de vista. Mediante un magnífico movimiento de cámara vemos a través de su escorzo el objeto de sus miradas, quizás ambos se encuentran situados frente al mar como lo están los protagonistas del film de Subiela. A nuestro entender se trata de la representación de un hombre y una mujer frente al infinito o quizás frente al abismo, o ambas cosas, ya que el papel que desempeña cada una de las figuras puede ser representativo de ambas posiciones. Y además se nos antoja pensar que estas funciones están inversamente dibujadas a las que los personajes de *El lado oscuro del corazón* desempeñan, ya que en este caso quien parece que está dispuesto a lanzarse al abismo es ella mientras que la función de él evitar que lo haga.

Como dicen Bou y Pérez (1998: 102) «no estamos lejos, en este instante del filme, de la esotérica mitología del coloso, aquel modelo de estatua griega tan bellamente descrita por Jean-Pierre Vernant como intermediario entre dos mundos opuestos, hasta el punto de convertirse, no

en imagen del difunto, sino en doble de éste». Dos mundos opuestos, dos posiciones diferentes, dos interpretaciones distintas; por un lado, la figura que protege al otro de un peligro inminente y, por otro lado, la figura que castra, que prohíbe, que imposibilita que el otro pueda alcanzar lo deseado.

A NIVEL FORMAL

Nuestro interés, a continuación, se centra en determinar *el modo*, término utilizado por Genette para hablar sobre las estrategias que se articulan en la narración de la historia o, como diría Todorov, la forma en que el narrador nos la expone, nos la presenta. Por consiguiente, llegados a este momento del texto nos proponemos indagar sobre las similitudes y diferencias que ambos relatos presentan a la hora de su construcción, por lo que nos centraremos más bien en los aspectos formales.

Para iniciar tal proceso nos acercaremos al texto escrito por Stephen Teo (2005: 151) sobre *2046*. Este film, según este autor, puede ser considerado como una adaptación de la novela de Liu Chiang, *The Drunkard*, el cual es considerado, dentro de la moderna literatura china, como el primero que se deja seducir por el género literario que encuentra en la conciencia del personaje su *leit-motiv*. Género donde parece que Wong Kar-Wai se siente cómodo ya que no podemos olvidar, sigue diciendo Stephen Teo (2005: 152), las influencias de Puig y Cortázar en *Días Salvajes* y *Happy Together*. Así, tanto en *2046* como en *Marienbad*, la conciencia del personaje adquiere un especial protagonismo, y en ambos casos la narración se caracteriza por la presencia de una voz encargada de su enunciación. Voz narrativa que pertenece a la diégesis de la historia por lo que, siguiendo de nuevo las palabras de Genette, nos encontramos ante la presencia en los dos filmes de la figura del narrador intradieгético, que cuenta a los espectadores la historia que él mismo protagoniza, por tanto es además homodieгético. Así pues, tanto en *Marienbad* como en *2046*, se propone un recorrido por la conciencia, por el interior de los dos protagonistas masculinos. Se trata en ambos casos de una introspección en la subjetividad del personaje y el recurso formal elegido para ello es la narración en *off*.

No obstante, en el caso de la narración de *2046*, Chow no sólo desempeña funciones de narrador homodieгético, como protagonista, sino también como testigo, ya que en determinados parajes del relato cumple funciones de observador, testigo externo, y desde este prisma nos narra las historias que otros protagonizan. Nos referimos sobre todo a los momentos en los que como un buen voyeur observa a través de agujeros, rendijas y ventanas la historia de amor de otros, como la protagonizada por Wang y su novio japonés. Se trata de una mirada que, desde fuera, se adentra en la vida privada de otros. Especialmente en estos casos nos encontramos con imágenes cuyos elementos principales se reencuadran a través de los marcos de las puertas, ventanas u otros elementos que hacen que la visión no sea completa sino mediatizada por un observador que no tiene acceso de forma completa a la escena, porque tiene que esconderse para no ser descubierto. Así, *2046* es una narrativa propia del voyeur que mira a través de las aperturas y observa desde las esquinas, apunta Nathan Lee (2005).

Ambos filmes comienzan con una voz en *off*, que posteriormente identificaremos como la de su protagonista. En el caso del film de Wong Kar Wai la voz describe un ambiente futurista localizado temporalmente en el año 2046. Mientras oímos esa voz fluyen las imágenes de una

vasta red de ferrocarriles que alcanza hasta el último rincón del planeta tierra. De vez en cuando un ferrocarril sale en dirección a 2046, donde todos los pasajeros, como introdujimos en el apartado anterior, suben a ese tren con una misma intención: recuperar la memoria perdida. Asimismo, en *Marienbad*, mientras oímos la voz del narrador, la cámara recorre los espacios de ese hotel, una construcción de otro siglo, un espacio inmenso y lujoso, un espacio repleto de salones y corredores, a veces vacíos otras habitados, por almas que parecen vagar sin un rumbo determinado.

Tanto en un film como en el otro, ambas voces en *off* confluyen en una voz *in* que pertenece a personajes que son fruto de una representación dentro del propio relato. Por ejemplo en el caso de *Marienbad* la voz del narrador finaliza confundándose con el texto que un actor está recitando en su representación de la obra del dramaturgo y poeta noruego, Henrik Johan Ibsen, titulada *La casa de Rosmer* (1886). Brevemente la trama de esta obra se puede resumir como sigue: Rebeca con el fin de conseguir el amor del dueño de la casa, Rosmer, empuja a su esposa al suicidio. No obstante, cuando todo le sonríe, cuando Rosmer le declara su amor y le pide su mano, ésta se niega. Así, el objetivo de Rosmer en la obra de Ibsen es persuadir a Rebeca de que se vaya con él; idéntico papel que, como hemos dicho anteriormente, asume X en su particular historia con A. Asimismo, esa voz del narrador que inicia el relato en 2046 dejará paso a la voz de Tak, el amante japonés que protagoniza la novela que escribe el propio Chow y que representa su alter ego.

Venimos diciendo en el texto que la característica que principalmente define a 2046 es la posibilidad de recuperar la memoria perdida, ya que en ese espacio-tiempo nada cambia. Así esta visión nos acerca a Deleuze y a su idea de que el pasado se conserva en el tiempo como imagen virtual en el cual penetramos para buscar el recuerdo puro que, como diría Bergson, se actualiza en una imagen-recuerdo. Y ésta no tendría ningún signo del pasado si no fuera al pasado a donde hemos ido a buscar su germen. Sin abandonar a Deleuze (1986, 135), este filósofo francés nos sugiere que lo que el cristal revela o exhibe es el fundamento oculto del tiempo, es decir, su diferenciación en dos chorros, el de los presentes que pasan y el de los pasados que se conservan. A la vez, el tiempo hace pasar el presente y conserva en sí el pasado. Hay por tanto dos imágenes-tiempo posibles, una basada en el pasado y la otra en el presente. Cada una de ellas es compleja y vale para el conjunto del tiempo. Coincidiendo con estas dos imágenes-tiempo, en 2046 se nos propone dos narraciones: la del presente de la historia, aquellos acontecimientos protagonizados por Chow en la década de los 60, y los que se basan en el pasado y que sólo pueden ser recuperados en 2046.

No obstante, y de forma paradójica, para recuperar esa memoria perdida la narración se desplaza al futuro, al 2046. Por lo que tres tiempos parecen habitar en este film, o quizás sea más adecuado hablar de tres presentes, siguiendo la propuesta de San Agustín: hay un presente del presente, un presente del pasado y un presente del futuro. Para Deleuze (1986: 139) la fórmula de San Agustín es la que también se articula en *Marienbad*. En este caso los diferentes presentes se distribuyen por los diversos personajes: lo que X vive en un presente de pasado, A lo vive en un presente de futuro, a tal extremo que la diferencia segrega o supone un presente de presente, el tercero en discordia, M, todos implicados unos en otros, de suerte que cada uno de ellos forme una combinación plausible, posible en sí misma, pero que todas juntas sean imposibles, y que así lo inexplicable sea mantenido, suscitado. Por eso en *Marienbad* nos encontramos con diferentes voces, además de la principal protagonizada por X. Tomasulo (1988:

62-63) ve en *Marienbad* la reconstrucción de las experiencias subjetivas de dos o quizás tres personajes. Por consiguiente, en *Marienbad* se cuestiona la veracidad de la memoria individual y se aboga por el relativismo como escritura de la subjetividad narrativa³.

Así pues, y retomando de nuevo a Deleuze (1986: 139), en Robbe-Grillet, en una suerte de agustinismo, nunca hay sucesión de presentes que pasan, sino simultaneidad de un presente de pasado, de un presente de presente, de un presente de futuro que hacen del tiempo, algo terrible, inexplicable, por ejemplo, el encuentro en *Marienbad*. Por lo que se somete a la narración a una suerte de repeticiones donde se producen variaciones sobre un mismo acontecimiento, tantas quizás como voces puedan coexistir. Para Deleuze esto es posible gracias a una pluralidad de mundos simultáneos, a una simultaneidad de presentes en diferentes mundos. Como por ejemplo sucede en una de las obras de Kieslowsky, *La doble vida de Verónica*, donde dos vidas de Verónica coexisten simultáneamente en mundos diferentes. Asimismo, Burch (1985: 70-71) se acerca mucho a Deleuze, cuando se refiere a *Marienbad* en los siguientes términos: «Cada secuencia o plano-secuencia se refiere a una o varias secuencias distintas en un tiempo (en sentido gramatical) que quizá es el pasado, quizá el presente, quizá el futuro».

Como el lector habrá podido ver hemos intentado encontrar semejanzas entre ambos relatos en cuanto a lo que se refiere a la concepción del tiempo. Ahora bien estas semejanzas se nos antojan complicadas de defender a la hora de hablar de su representación en el relato. Mientras que en *2046* cada tiempo es perfectamente identificable, esta transparencia es negada en *Marienbad* donde la ambigüedad es el común denominador. La ambigüedad no sólo está presente a la hora de dibujar el tiempo sino también a la hora de la representación de lo imaginario y lo real, en el texto de Resnais, y siguiendo las palabras de Deleuze (1986, 19), se hacen indiscernibles. Esta representación de igual forma resulta diferente en *2046*, ya que, como sucede con *Marienbad*, hay expresión de lo real y de lo imaginario, pero su diferenciación en el relato es absolutamente clara. Por una parte la realidad es terreno de las vivencias de Chow en la década de los 60, mientras que lo imaginario es representado siguiendo una estética absolutamente diferente, y, por tanto, claramente discernible; nos referimos, como el lector se podrá ya imaginar a estas alturas del texto, a las imágenes ambientadas en el futuro y, principalmente, las imágenes propias del tren que nos conduce a 2046. No podemos obviar que para Wong Kar-Wai: «2046 es un estado mental al que acudimos cuando queremos recuperar lo que hemos perdido, cuando tratamos de conservar no sólo la persona o el tiempo dejados atrás, sino también el momento y la atmósfera. Sería por tanto una especie de utopía, algo que no existe».

Siguiendo con la estrategia formal de *Marienbad* nos podemos acercar en estos momentos a las palabras de Burch para redundar en la idea de la ambigüedad como regla utilizada para la construcción del relato. En concreto, Burch (1985, 23) habla de un cine cuya primera materia sería la misma ambigüedad, en el que el espacio real estaría constantemente puesto en duda, en el que el espectador nunca podría orientarse. Bordwell (1995) también redundante en la ambigüedad de la enunciación de *Marienbad* como característica que lo define: las relaciones espaciales, temporales y causales que se establecen entre los diferentes fragmentos que pueblan este relato son francamente difíciles de establecer, claras contradicciones surgen entre ellas. Aparentemente ninguna lógica narrativa es la que rige su yuxtaposición, ahora bien, si consideramos que todo el relato es una reconstrucción siguiendo la libre asociación de los

recuerdos de un personaje iremos comprendiendo, o al menos justificaremos, que su representación sea fruto no tanto de relaciones causales, más propias de una narrativa clásica, sino más bien de relaciones casuales, más cercanas a propuestas narrativas alternativas, e incluso propios de sistemas formales de representación no narrativos⁴.

Retomando a Burch (1985: 153), éste va más allá diciendo lo siguiente: «No existe ninguna clave que permita resolver, en particular, las diferentes contradicciones, optar por lo que dice A contra lo que dice X, decretar que tal o cual plano corresponde al fantasma y tal otro a la realidad del guión. Así, y los autores del film lo han repetido suficientemente, *Marienbad* no tiene clave alguna, esas contradicciones verbales o pictóricas son la misma esencia de la obra, no sirven para esconder el argumento sino que se desprende directamente de él, lo cual suministra otro ejemplo de la manera en que ese argumento rige todo el acontecer del film». Si, como vemos, el propio relato se propone carente de una clave que dé con su significado, de igual forma vemos esta forma de actuar en diferentes momentos de ambos filmes donde el juego adquiere protagonismo. En *Marienbad*, por ejemplo, X no deja de buscar la clave que dé con la solución del juego de las cerillas que M propone. Después de muchos intentos parece ser que no hay solución, no hay clave que buscar porque ésta no existe, y si existe el único que la conoce es M. No sin razón Deleuze (1986: 168) lo compara con al novelista-dramaturgo, el que sin duda alguna mejor que nadie conoce las claves de su historia. En este caso X y A son meramente sus personajes. Otra interpretación plausible es la que le otorga a M la inicial de la Muerte y, por tanto, nos encontramos frente a la interpretación de la lucha de X con la mismísima muerte. Evidentemente en este juego desigual X no tiene nada que hacer, e irremediablemente no tiene ninguna posibilidad de ganar. La misma que tiene Chow cuando en dos ocasiones juega con la araña negra, en una de ellas se juega conocer su pasado y en la otra compartir su futuro. El azar está siempre de parte de la araña negra o, por el contrario, la posibilidad de que la suerte intervenga no entra dentro de lo previsto ya que ella, y sólo ella, conoce la clave del juego que entre ambos se establece. El juego en sí mismo conlleva la posibilidad de ganar o perder, pero en ambos casos, a los dos protagonistas se les niega tal alternativa. Y aunque el ganar implique, dependiendo del juego, mayor o menor suerte o mayor o menor conocimiento de las claves del mismo, parece ser que en ambos casos ni una cosa ni la otra son variables que intervengan en el resultado final.

Si como hemos visto tanto a la araña negra como a M, ambos de negro por cierto, les gusta jugar con sendos protagonistas, no cabe la menor duda de que a Robbe-Grillet le gusta hacerlo con el espectador; así lo cree, como vimos, Bordwell y también Arnes (1980: 1), que nos acerca al particular sentido de humor de Robbe-Grillet, y cómo a éste le gusta jugar no sólo con el espectador sino también con los críticos. Así, Robbe-Grillet nos plantea un juego, como hemos apuntado, en el que al igual que sucedía con los juegos propuestos tanto en *Marienbad* como en *2046*, no existe clave alguna que permita descifrar coherentemente el significado de la obra. Por lo que podemos vincular la función que asume M en el relato a la que supuestamente asumen los autores de *Marienbad*. Así pues, al igual que M juega con X podemos afirmar que nuestros demiurgos, Resnais y Robbe-Grillet, juegan con nosotros y que toda búsqueda de claves que den coherencia al texto acabará siendo sencillamente infructuosa.

CONCLUSIONES

Si bien hasta ahora, como hemos visto, todo apunta a que *Marienbad* es fruto de un juego perverso donde sus autores buscan conscientemente la ambigüedad y donde promueven la renuncia de claves explicativas, no todo es así en esta obra. Si aparentemente el caos parece prevalecer en el texto nos sorprenderemos si lo revisamos siguiendo las indicaciones teóricas del novelista y crítico Jean Ricardou. Esta invitación a reexaminar el texto la realizó Roy Armes en su proyecto de tesis doctoral, encontrando que sí existe una clave, que aunque parezca todo lo contrario, sí existe una estructura subyacente a *Marienbad* que lo dota de absoluta coherencia estructural. Para Armes (1980: 6) *Marienbad* se divide en 35 segmentos organizados en una estructura simétrica donde cada uno de ellos tiene su correlato en la otra mitad del relato. Se trata de la repetición e inversión de los acontecimientos dentro de una estructura simétrica que da coherencia formal al texto en su conjunto. Así Robbe-Grillet propone sustituir la transformación, –definida en términos de Todorov como la representación mínima de pasar de un punto de equilibrio a otro–, propia de la narrativa clásica, por la inversión.

Por lo que los acontecimientos se repiten en una dirección contraria a la que inicialmente se presentaron dentro de una estructura simétrica que a priori pueda parecer incoherente pero donde ningún elemento es trazado de forma aleatoria en la narración. De la misma forma, una estructura simétrica es la que también define el relato de Wong Kar-Wai. Ahora bien, a diferencia del anterior, la estrategia de repetición de las diferentes historias está más cercana a la concepción clásica de transformación y cambio que a la de inversión propuesta por Robbe-Grillet. No obstante no estamos en disposición de desarrollar este tema ya que nos encontramos en las conclusiones, y como tales debemos ir cerrando aspectos y no abriéndolos, así que posponemos el análisis de este asunto para futuros momentos discursivos y ahora nos centraremos en concluir éste.

En definitiva, si entendemos, como venimos diciendo, *Marienbad* como la representación vehemente de la memoria, de los recuerdos, y de la libre asociación de los pensamientos, aceptaremos perfectamente que su representación no siga los cánones tradicionales, sino que precisamente se propongan estrategias que los quebranten. Propuestas formales más acordes a la representación del propio objeto representado: la mente delirante del enigmático X, como apuntan Bou y Pérez (1998: 101). Como también hemos visto, esta trasgresión no es tan evidente en *2046*, propuesta más cercana a los postulados de una narrativa clásica. Aunque no podemos olvidar que la obra de Liu Chiang no sólo es una influencia para Wong Kar-Wai en cuanto a la temática se refiere, sino también en cuanto a su aspecto formal. Las obras de Liu Chiang principalmente aparecen fragmentadas como fruto de sucesivas ensoñaciones: viajes por el interior del personaje que Wong Kar Wai dibuja a través del tiempo. Ese uso del tiempo, que aparece perfectamente pintado en el film, y que debe tanto al uso de la luz. Luz en movimiento que nos conduce, que nos acompaña hacia nuestras propias coordenadas espacio-temporales, representadas por Wong en *2046* como una metrópolis dibujada con tintes futuristas. Así pues, la luz en *2046* refleja el paso del tiempo, como el paso del tiempo representa el caminar interior del personaje, esa mirada a su interior potenciada por los juegos de luces y sombras que nos propone y por la importancia que el primer plano adquiere a lo largo de todo el film. Retratos intimistas que nos recuerdan quizás a los pintados por Rembrandt o quizá también a los claroscuros de Caravaggio o por qué no decirlo al uso de la luz en Vermeer. Este

uso del lenguaje cinematográfico está muy cerca de la concepción que Deleuze tiene del cine como representación del tiempo a través de la luz y el movimiento.

Y retomando el asunto temático tratado en primer lugar y que ahora utilizaremos para ya definitivamente concluir nuestro texto, situándonos para ello en la última parte de *2046* cuando Chow vuelve a la triste realidad tras finalizar su periplo imaginado por *2047*, y una vez que él reconoce que la nueva historia de amor que ha querido protagonizar le es negada, nos encontramos con unas imágenes que parten del letrero luminoso del hotel y que, mediante una suave panorámica, reencuadra a nuestro protagonista: su narración en *off*, adornada por la *Casta Diva*, pieza de la ópera *Norma* de Bellini, nos hace reflexionar sobre lo siguiente: «El amor requiere el momento oportuno. No es bueno conocer a la persona ni antes ni después. Si hubiera vivido en otro momento o lugar, mi historia habría tenido un final distinto». Encabalgando con estas palabras la narración nos inserta a continuación un plano corto de Wang, lo cual nos invita a pensar que esa realidad alternativa hubiese sido junto a esta mujer. Si hemos comenzado con una cita nos gustaría finalizar con otra, esta vez fruto de la inspiración de Stephen Jay Gould: «Rebobinen la película de la vida y que ésta vuelva a correr de nuevo. La historia de la evolución será totalmente diferente».

Bibliografía

- ARMES, R. (1980): "Robbe-Grillet, Ricardou and Last Year at Marienbad". *Quarterly Review of film studies*.
- AUMONT, J. y MARIE, M. (1990): "*Análisis del film*". Paidós. Barcelona.
- BORDWELL, D. (1996): "*La narración en el cine de ficción*". Paidós. Barcelona.
- BORDWELL, D. y THOMPSON, K. (1995): "*El arte cinematográfico*". Paidós. Barcelona.
- BOU, N. y PÉREZ, X. (1998): "El año pasado en Marienbad. Todos estos años en Marienbad". *Alain Resnais: viaje al centro de un demiurgo*. Paidós. Barcelona.
- BRUNETTE, P. (2005): "*Wong Kar-Wai*". University of Illinois Press. Chicago.
- BURCH, N. (1985): "*Praxis del cine*". Editorial Fundamentos. Madrid.
- DELEUZE, G. (1984): "*La imagen-movimiento*". Paidós. Barcelona.
- DELEUZE, G. (1986): "*La imagen-tiempo*". Paidós. Barcelona.
- GENETTE, G. (1989): "*Palimpsestos. la literatura en segundo grado*". Taurus. Madrid.
- HOUSTON, B. y KINDER, M. (1980): "*Self and Cinema*". Redgrave. New York.
- LEE, N. (2005): "Elusive objects of desire". *Film Comment*, Jul/Aug.
- MONTIEL, A. (2002): "*El desfile y la quietud (análisis filmico vs Historia del cine)*". Generalitat Valenciana. Valencia.
- STAM, R. (2001): "*Teorías del cine*". Paidós. Barcelona.
- STEPHEN H. (1972): "*The Nouveau Roman: A study in the Practice of Writing*". Temple University Press. Filadelfia.
- TEO, S. (2005): "*Wong Kar-Wai*". British Film Institute. London.
- TOMASULO, F. (1988). "The intentionality of consciousness: subjectivity in Resnais's Last Year at Marienbad". *Post Script* 7, 58-71.

Notas

- ¹ En una entrevista concedida a FilaSiete.
- ² No podemos olvidar que a chinos y japoneses les une una historia llena de rencillas, luchas y guerras entre ambos pueblos, y especialmente los Wang habían sufrido en sus propias carnes una de estas guerras con sus vecinos asiáticos.
- ³ Planteamiento muy cercano a las propuestas de la literatura relativista de finales de siglo XIX, con Wilkie Colling y Robert Louis Stevenson como principales exponentes.
- ⁴ No en vano Bordwell en su libro *El Arte Cinematográfico* propone su análisis como ejemplo de una narrativa alternativa al cine clásico.

Ojos que dejan huella: por un análisis de “aspectos” de pantalla/sonido y programación/recepción mediáticas del cine (manifiesto de un operador de continuidad televisiva ante la implantación de la TDT)

César Fernández Fernández
Universitat Jaume I de Castelló



Hay dos formas en que un film televisado se diferencia del mismo film proyectado en una sala de cine. Por un lado de forma intelectual, por otro de forma literal. La primera deriva de la consideración del film en el momento de su emisión y de la recepción, sutura y aislamiento que del cuerpo fílmico –fragmentado y multiplexado en la programación– se lleva a cabo en el acto espectral doméstico, con su entorno y condiciones. La segunda deriva del sistema productivo y organizativo de la cadena de televisión en lo concerniente a la preparación de la cinta master de emisión del film, así como a su secuencialización total y a su tomoestrategia de re-secuencialización parcial en el minutado de la programación televisiva. La promoción de la emisión del film en la propia cadena, afecta a estas dos formas de ser distinto un film en televisión que en una sala de cine –la intelectual y la literal: respecto a la primera se encuentra concernido el diseño de la promoción del film (forma, medios y rango, frecuencia, interacción (bidireccional) con auto-promoción e identidad de cadena, desvelado y truncado de “momentos especiales”, etc.); respecto a la segunda se trata de la realización concreta de las piezas de promoción (selección de fragmentos, edición, rotulación, off y locución en relación a la banda de sonido del film, etc.).

La televisión es una tecnología, como lo es el cine, pero que no tiene como característica principal un discurso concreto, ni implementa un lenguaje específico, como ocurre con el cine, sino que implementa y se caracteriza por la continuidad de –y entre– discursos y lenguajes. Además, la televisión representa el encuentro en igualdad de relevancia del interés ideológico y del económico, así como los mecanismos estratégicos de refuerzo mutuo. Por otro lado la televisión es el lugar simbólico de encuentro multiplexado (siempre en forma de una continuidad pan-discur-

siva) de la actualidad, la contemporaneidad y la cotidianidad, con nuestro archivo y patrimonio cultural en general y cinematográfico en particular. El consumo hipertrofiado e indiscriminado de televisión afecta por ello de manera decisiva y viciada en la visión de mundo que cada individuo atesora y va modificando o construyendo, frente a esa otra visión de mundo cultivada e ilustrada, apoyada en el encuentro por separado –o mejor dicho discernible, aunque sea simultáneo– de las fuentes de la actualidad y de aquellas de nuestra memoria o cultura.

El consumo de televisión en España alcanzó en el año 2004 los 218 minutos de media diaria por persona. Un record histórico que, a pesar de corroborarse también en las emisiones del verano –en que tradicionalmente el consumo baja– no sólo no se acompaña de un incremento de las horas de consumo de cine en televisión –que pareciera ser propicio como actividad para el tiempo de ocio– sino que se sigue una línea descendente de su consumo en las cadenas generalistas. Además, el perfil de la audiencia televisiva cada día tiene más edad: los mayores de 45 años representan el 52,6 % del consumo total, mientras que los jóvenes sólo el 10,9 %, cifra inferior a la de cualquier otro año y que se considera motivada por la dedicación de los jóvenes a videojuegos o Internet. En contraste con el bajo consumo de cine en televisión, las series nacionales tienen un consumo excepcional: 23 de las 30 emisiones más seguidas son de las denominadas como «ficción nacional»¹ –en que se supone que se incluyen también esa contradicción en términos que representan las *tv-movies* (el nº 1 del ranking lo ostenta el fútbol). También aumenta, por segundo año consecutivo, la inversión publicitaria en televisión (en torno al 10 % respecto de 2003), así como el número de horas de publicidad en televisión, aunque –según se afirma en el artículo fuente de estos datos– «se frena la erosión de la eficacia publicitaria en televisión debido a que se ha reducido la saturación». Desde luego, más que en una reducción de la saturación, cabría pensar en una re-distribución de la saturación bajo una estrategia de sincretismo entre los diversos elementos de la programación televisiva. Desde este punto de vista, se entiende la progresiva –y perversa– sustitución en las rejillas generalistas de televisión de las emisiones de films de calidad por los subproductos de cultura mediática que representa la «ficción nacional»: con estos subproductos y los nuevos formatos híbridos –entre contenido, continuidad y publicidad– de tipo “microespacio televisivo”, se hace más fácil y efectiva la operación de sincretismo entre actualidad y ficción, entre directo y realidad, entre cine y publicidad. Además, de paso se alimenta a una industria cultural local ramplona compuesta o entretejida –de manera directa o indirecta– por productores, distribuidores, directivos y miembros de juntas directivas de medios públicos y privados, por miembros de consejos diversos del audiovisual, de sociedades de autor, por responsables en materia de legislación de medios y publicidad, por asociaciones de auto-regulación y otras asociaciones, etc.

La consideración conjunta de lo expuesto en estos tres primeros párrafos de la comunicación –y siempre que pensemos que el cine es un bien cultural y la televisión un servicio público– es lo que induce a subtitular esta comunicación como un manifiesto, dada la coyuntura particular que representa la transición a la TDT. Una coyuntura que es socio-mediática y no tecnológica, pues la tecnología digital supone nuevas potencialidades que –según se consideren y utilicen– pueden modificar, o bien reforzar y extremar, las “aniquilaciones” que viene sufriendo el cine en el medio televisivo, con consecuencias innegables sobre el sistema –y, digamos, estilo– de producción cinematográfica, así como sobre la consideración del cine como un bien cultural de alto valor epistemológico y artístico. Esa misma consideración conjunta de lo expuesto es, a su vez, la justificación en sí de esta ponencia, en que se propone un sistema de análisis y consideración combinado entre la fenomenología de un film televisado y su integridad como obra. Sistema de

análisis que, en este mismo acto de ser propuesto, se reconoce embrión ante la necesidad de un foro gestor de una nueva deontología para los medios que, necesariamente, pasa por el rescate del cine para la televisión, por una ética de respeto al eje triple lector-obra-autor y por la iluminación –integrada e ilustrada y no espectacular– de los agentes de la producción, distribución, programación y emisión mediática, protección y legislación cultural, crítica, investigación y cátedra del cine y del audiovisual en general.

Así, esta ponencia representa una propuesta de trazado o diseño de un foro especializado, pero plural, para el estudio y análisis del cine en televisión del cual se obtenga una dignificación, tanto del cine televisado y de la producción cinematográfica (ya sea para salas, para televisión o co-producida por televisión), como, subsidiariamente, de la propia programación televisiva. Para ello, el cuerpo de la ponencia se articula en dos partes. La primera es un breve diseño de composición del citado foro y su justificación. La segunda, dividida a su vez en dos partes, es –por un lado– una propuesta de análisis y extracción inicial de algunos aspectos o parámetros más significantes respecto a las manifestaciones y fenomenologías sensibles de pantalla y sonido del cine en televisión y –por otro lado– la misma operación sobre los efectos comunicativos y semióticos de la programación y la recepción del cine televisado y su relación y evolución interdependiente.

PRIMERA PARTE: POR UN FORO PARA EL ANÁLISIS Y LA SALVAGUARDA DEL CINE EN TELEVISIÓN

Existen miles y miles de textos de teoría, crítica e investigación del cine. En poco más de cien años la producción escrita sobre cine sobrepasa cuantitativamente sin duda en mucho a la producción cinematográfica en sí. De entre toda esa producción escrita, y desde los años 50-60 en que la televisión se generaliza, una parte, no muy extensa, se ha ocupado de analizar y describir las destrozas que del cine se hace en televisión. Generalmente –desde conocimientos y basamentos de tipo crítico o teórico– se incide sobre las pérdidas de elementos profílmicos, semióticos y simbólicos que sufren los films en televisión debido a la propia esencia del medio, a sus limitaciones técnicas de contraste, definición, acústica, etc. También se incide sobre las perturbaciones, que en la “lectura” del film, producen los cortes de publicidad, o sobre los días y horario de programación elegidos para la emisión de cine en tv (sobre todo de los films de calidad), etc.

Dicho esto, he aquí la descripción de un escenario ante el que nos encontramos:

- Existe producción teórica de análisis fílmico en general
- Existe producción teórica de análisis fílmico relativo a films concretos
- Existe producción teórica de análisis televisivo en general
- Existe producción teórica de análisis televisivo sobre formatos y programas concretos
- Existe producción teórica de análisis comparado de la imagen² fílmica y televisiva
- Existen manuales técnicos de análisis comparado de la imagen y tecnología cinematográficas y televisivas.

A pesar de toda esta producción intelectual (fundamentalmente escrita), generalmente la circulación de la misma rara vez se da entre colectivos –ya sean profesionales o académico/teóricos, ya sean de explotación y desarrollo, gestión, difusión, investigación, etc.– permaneciendo por

ello el conocimiento de las mismas en el interior de los colectivos en sí, sin que las conclusiones de unos las conozcan los otros. Desde los dos macrocolectivos –que podemos identificar como el de los profesionales, por un lado, y el de los teóricos, por otro– tales escritos, generalmente, suelen plasmar el resultado de detectar, descubrir, describir o presentar una serie de hechos, ideas, propuestas y análisis en relación al objeto de estudio o tratamiento (cine, televisión, tecnología audiovisual, etc.). Pero rara vez presentan propuestas concretas respecto al diseño de vías y caminos –así como de modos y estilos– que representen guías de futuro para la comunicación y que apunten a dos objetivos:

Por un lado, constituir un material teórico-práctico proyectivo³ que sirva para el aprendizaje de la comunicación audiovisual –y en particular, tanto del cine como de “otras formas posibles de televisión”–tal que el aprendizaje de estas cuestiones por parte de los jóvenes (y de los propios teóricos y profesionales, de manera continua y cruzada) no tenga que basarse sólo en la mirada hacia “lo ya existente” que, en el caso de la televisión (y del cine en televisión), es algo como para volver la vista. Y esto sin, lógicamente, negar para nada la condición de imprescindible que supone el conocer, también, precisamente “lo ya existente”, tanto lo excelente como lo denigrable. El material “teórico-práctico proyectivo” citado jugaría –en combinación con toda la producción escrita antes mencionada– el papel de modular los procesos de imitación o mimesis tanto sobre las excelencias como sobre las miserias, ya sea de la producción cinematográfica, de la televisiva, o de su cruce (e hibridación). Es decir, aceptando la necesidad de que un cierto nivel de aprendizaje del audiovisual se lleve a cabo a través de procesos de mimesis o repetición de lo ya existente (tanto de “lo bueno” como de “lo malo”), otro nivel debe llevarse a cabo por oposición a los procesos de mimesis y repetición (tanto de “lo bueno” como de “lo malo”). Esto es tanto como decir que, la tan cacareada necesidad de innovación en cualquier actividad o disciplina que se precie, puede y debe también ser guiada e inducida en el aprendizaje –tanto inicial como continuo– del audiovisual, por textos y “material teórico-práctico proyectivo” que sean, como ya se ha dicho, propuestas concretas respecto al diseño de vías y caminos –así como de modos y estilos– originales. Sólo así conseguiremos que la constante evolución y renovación que afecta a la comunicación –en particular al cine, la televisión y sus relaciones– se oriente por trazados que consoliden o desarrollen lo excelente y minimicen o reconduzcan lo perverso. Es decir, sólo así el arte podrá prevalecer sobre el negocio o, al menos, coexistir con él.

Y, por otro lado, constituir un material de referencia que sirva para la dinamización, optimización y dignificación de la comunicación, entendida como algo con trascendencias, no sólo epistemológicas, sino también ontológicas, sobre los individuos y las sociedades. Se trataría de crear vías y foros para la estimulación y puesta en circulación de la producción de materiales originales sobre análisis, teoría y crítica, así como sobre procedimientos, protocolos e informes –relativos a las diferentes formas del audiovisual y sus mutuas interacciones– por parte de teóricos y profesionales confluendo en los citados foros, igual que en equipos multidisciplinares o, mejor dicho, unidisciplinares pero multiperfil. La disciplina única sería la comunicación humana. La multiplicidad de perfiles vendría de la casuística que dibujan los diferentes sistemas, lenguajes, medios, rangos, formatos, especialidades, ocupaciones y dedicaciones, etc., concernidos en el estudio, producción o tratamiento de la comunicación. El objetivo es (en este caso de aplicación práctica sobre los procedimientos y operaciones) de nuevo, tratar de truncar las perversas fenomenologías disruptivas que introduce sobre la comunicación –a todos los niveles– el actual sis-

tema mediático, político y económico, y que tan perversamente afectan a la interacción entre arte y sociedad, entre creatividad e individuo. En particular, alertemos ya, no sólo de como en televisión se maltrata al cine de calidad (anterior, digamos, a la exacerbación de la telebasura), sino también de cómo el sistema mediático televisivo actúa sobre la forma, formato y estilo actuales de la producción y consumo cinematográfico y de comunicación en general, tal que –todo– televisión, cine, sociedad, individuos y sus interacciones respectivas, entran en un ciclo de degradación, sumisión o acoplamiento a las necesidades del actual sistema capitalista occidental. Para luchar contra eso, y tratar de materializar –si se consideran pertinentes y adecuadas– alguna de las propuestas que se hacen en esta comunicación, es por lo que pensamos que deberían constituirse foros –tanto materiales y presenciales como en red– con una composición y dinámica parecidas a las que sintetiza la siguiente tabla a través de sus campos y de la propuesta de lista de registros iniciales para la columna perfiles ⁴. Se ha completado el primer registro, para orientar en el modo de encarar el diseño y funcionamiento del foro, pues evidencia la necesidad de encuentro entre entornos tan disjuntos hasta el momento como el de operador de equipos en televisión y el de teórico, docente o investigador del cine

PERFIL INTEGRANTE	FUNCIONES EN FORO	OBJETIVOS
Operador/a de equipos, de visionado, repicado y continuidad.	<p>Desde su perfil: aportar partes paradigmáticos o significativos de emisión de los films, así como impresiones personales sobre el estado de las copias y el desarrollo efectivo de sus funciones.</p> <p>Hacia su perfil: estudiar las características paramétricas del profílmico en general que están bajo su acción de regulación o control y, particularmente, de lo más significativo al respecto de cada film, reseñado en las fichas o tablas ad-hoc que crearían los teóricos.</p>	<p>Desde su perfil: hacer ver a los teóricos los procedimientos, estrategias o normas de procedimiento concreto en la preparación de las cintas master. Debatir conjuntamente sobre casos concretos y comparar acciones o soluciones adoptadas frente a otras posibles. También debatir sobre el equilibrio entre los condicionantes tecnológicos y de medio, por un lado, y los requerimientos de respeto y salvaguarda de las obras originales, por otro.</p> <p>Hacia su perfil: adoptar en su trabajo procedimientos guiados sobre las acciones locales de variación de niveles o discriminación en los parámetros técnicos que repercutan significativamente sobre parámetros profílmicos particulares (de imagen y sonido).</p>
Etc		

Propuesta de lista inicial de registros para la columna de Perfiles de integrantes del foro (aparte de que se exhibe en la anterior propuesta de primera entrada completa para la tabla propuesta):

- Realizador de continuidad
- Jefe de sala de emisión
- Jefes de Emisión, programación, explotación y promoción de la emisión
- Directivos y miembros de los consejos de administración de las grandes cadenas de televisión.
- Especialistas en estándares tecnológicos internacionales
- Teóricos, críticos, docentes y “autores” de Cine
- Directivos, realizadores y técnicos de empresas de producción de cine, vídeo y televisión
- Directivos y miembros de la Academia del Cine, de asociaciones de publicidad, de consejos audiovisuales, de entidades de auto-regulación, de sociedades de autor, filmotecas, etc.
- Legisladores y jueces especialistas en materia de comunicación
- Etc.

Desde luego, esta propuesta de tabla, junto a la lista propuesta para su primera columna (perfiles), deja entrever que, si bien de manera teórica, el planteamiento de un foro tal puede resultar posible y relativamente sencillo de definir y diseñar, de manera práctica y efectiva, resultaría de una complejidad muy elevada –ya de entrada– su simple constitución (aunque fuera un único foro local pero completo), y de una complejidad desbordada su mantenimiento en funcionamiento periódico o permanente y con el adecuado dinamismo respecto de la circulación de sus integrantes y de las producciones concretas o conclusiones alcanzadas. Pero ello no debe desalentarnos. Tal y como decía Fassbinder «Lo que no somos capaces de cambiar debemos por lo menos describirlo»⁵. Además, tal vez deberían comenzar a formarse embriones de estos foros, aunque fueran locales y no fueran completos, en centros profesionales relacionados con el audiovisual, a saber, televisiones (públicas y privadas), productoras, asociaciones, etc., así como en centros teóricos, académicos y de investigación, a saber universidades, institutos de investigación, filmotecas, etc. Una vez esos embriones fueran produciendo y publicando material (principalmente escrito) y llegando a acuerdos (sobre todo de concienciación individual y “estamental” y de expansión y coordinación de las propias dedicaciones en el seno del audiovisual) –relativos a como mejorar nuestra comunicación y preservar el cine entendido como arte en una televisión entendida como servicio– entonces tal vez fueran apareciendo más foros locales incompletos, se fueran completando poco a poco, fueran manteniendo regularidad y estructuración (de jerarquización funcional y no nominal ni por puesto de origen) y, finalmente, se llegara a una coordinación estatal que alcanzara a la misma legislación de tal rango en materia de comunicación, incluso con incursiones a nivel europeo. En definitiva, esta ponencia trata de hacer buena la frase citada de Fassbinder y, en ese sentido, al terminar esta primera parte, quisiéramos complementar el intento de descripción del foro propuesto, aportando como punto de partida para la reflexión las siguientes palabras de Foucault, M (1999: 14, 20):

La producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad. (p. 14)

[...]

Llegó un día en que la verdad se desplazó del acto ritualizado, eficaz y justo, de enunciación, hacia el enunciado mismo: hacia su sentido, su forma, su objeto, su relación con su referencia. [...] Sin embargo no ha cesado de desplazarse: las grandes mutaciones científicas quizá puedan a veces leerse como consecuencias de un descubrimiento, pero pueden leerse también como la aparición de formas nuevas de la voluntad de verdad. (p. 20)

SEGUNDA PARTE: PROPUESTA DE ANÁLISIS Y EXTRACCIÓN INICIAL DE ASPECTOS O PARÁMETROS

En esta parte se presenta una propuesta de análisis y extracción inicial de aspectos o parámetros significantes en las relaciones entre cine y televisión y, en particular, de aquellas de intermediación o interacción tecnológica, mediática o discursiva. En esta segunda parte se aplica ya un análisis relacional, en que se cruzan técnica y estrategia de programación televisivas con las “necesidades” del lenguaje cinematográfico, en busca del equilibrio entre reivindicaciones y respetos mutuos sobre competencias teóricas, actividades profesionales y obras. Trayendo a contexto las siguientes palabras de Frederic Jameson (1995: 188), en ellas nos presenta el principio general según el cual

Incluso cuando el cine pone en primer término otras artes –normalmente visuales, que pueden ir del vídeo a la escritura cuneiforme o del teatro a la pintura– lo que interesa es siempre cierta proposición formal implícita, como la superioridad del cine como medio sobre estos competidores dispares. Esto sería pues algo así como una autorreferencialidad insita al propio medio cinematográfico que, sin haber leído a Wagner, se propone instintivamente a sí mismo como la realización de los ideales del Gesamtkunstwerk (la obra de arte total), una afirmación que se desencadena en los momentos de peligro, cuando entra en juego el instinto de conservación del medio.

Independientemente del valor que puedan tener estas palabras como «hipótesis interpretativa general», de lo que aquí se trata –a la inversa de lo que describe Jameson– no es de la puesta en primer término por parte del cine de otros “medios”, sino de la puesta en último término del “medio” cine por parte de otro, la televisión. Y ante eso el cine ya no resiste, o al menos no resiste su «cierta proporción formal implícita», su «autorreferencialidad insita al propio medio cinematográfico», «su realización de los ideales de una obra de arte total». De hecho, en televisión no existe ni siquiera la competencia entre los medios que vehiculiza y el propio medio televisivo. En ella tales medios ni siquiera son dispares. Sólo una abstracción por parte del espectador les devuelve la condición de medio y de obra que, paradójicamente, conservan cuando se ven en el mismo monitor pero ya no desde una fuente TV sino desde el magnetoscopio o DVD con copias originales del film o la obra. Cualquier cosa en televisión es televisión y deja de ser lo que era. Aceptemos esto como insalvable pero –aprovechando la implantación de la TDT y del vídeo de Alta Definición, así como las potencialidades de las tecnologías de digitalización de la señal, de su procesado, de su difusión y de su archivo y recuperación– no dejemos pasar la oportunidad de revisar paramétricamente la fenomenología del cine en televisión y de buscar, como venimos diciendo, fórmulas que permitan conjugar sistemas técnicos, protocolos profesionales, disposiciones legales y conocimientos teóricos en favor de la salvaguarda de la integridad de la obra televisada, en favor de la salvaguarda del cine en televisión. Para ello, en esta ponencia, presentamos en los siguientes dos apartados una posible relación inicial de parámetros sobre los que cabría fijarse a la hora de contribuir a la pervivencia del espíritu y genio cinematográfico en televisión. Nos interesa la televisión generalista, que siempre existirá –por mucho que la televisión sea interactiva, a la carta y multicanal– aunque pueda cambiar de forma, modos y soportes. Precisamente, uno de los cambios que preconizamos al respecto es el que afecta a la ubicación del logo de cadena en el sistema de recepción y decodificación de la señal, tal y como aparece en la siguiente tabla inicial con algunas propuestas de definición y abordaje de los parámetros o aspectos de interacción entre el medio televisivo y el lenguaje cinematográfico.

Apartado A. Breve propuesta de algunos aspectos o parámetros significativos respecto a las manifestaciones y fenomenologías sensibles de pantalla y sonido del cine en televisión

PARÁMETRO O ASPECTO DE INTERACCIÓN CINE/TV	DESCRIPCIÓN DE LA PROBLEMÁTICA	PROPUESTA DE SUPERACIÓN
Logotipo de cadena "incrustado" en ángulo de pantalla TV durante emisión de films	Interacción de ocultación parcial y sistemática de la escena. Interacción con subtitulación. Distracción por reclamo visual inconsciente de tipo cromático y de contraste puntual permanente. Sobre ciertos films puede llegar a inducir una sensación abstracta y general de anacronismo (por evidenciación metonímica permanentemente en pantalla del dispositivo televisivo).	Prohibir legislativamente la mutilación del espacio escópico de desarrollo de un film por la "mosca" ^{6b} de cadena. Implementar los dispositivos técnicos e informáticos para que la identificación de cadena aparezca en el aparato decodificador o en el marco externo a la pantalla del monitor (también en el tiempo de emisión de publicidad).
Corte y eliminación de escenas o secuencias enteras en la preparación del master de emisión por problemas de doblaje	Ciertas escenas, en particular en las que aparecen relaciones sexuales, actos violentos o de trascendencia político-ideológica, no presentan banda doblada porque fueron objeto de censura en la época en que se doblaron y se suele usar la norma de eliminar la escena entera (en casos se llega a modificar el metraje incluso de varios minutos).	Evaluar los fragmentos y planos en que el espacio sonoro lo ocupa solamente Música y efectos con ausencia de diálogos (o presencia única de la voz humana en formas de gemidos, gritos, ect.). Si las sucesiones de planos son suficientes y dan corte para la edición, el operador de repicado debería afinar en la edición del master para salvar –coherentemente– la mayor parte de la escena posible. A su vez, debería de informar en foro a teóricos (muy especialmente a historiadores y sociólogos) sobre las variaciones, cortes, y demás ítems relevantes del parte de la copia de emisión.
Ecualización, niveles y calidad del audio	En ciertas televisiones ni siquiera existe técnicos de sonido que ecualicen o retoquen digitalmente los audios en los master de emisión	Proponer a los directivos de televisión y a los responsables de los diversos departamentos implicados, que se dote de plantilla especializada a las cadenas de televisión y que se atienda al espacio sonoro de los films televisados en igualdad de relevancia que la imagen, sobre todo en los films clásicos, en que el dolby digital y los sistemas de especialización acústica no existían.
Etc.		

Apartado B. Aspectos o parámetros significantes respecto a los efectos comunicativos y semióticos de la programación y la recepción del cine televisado

PARÁMETRO O ASPECTO DE INTERACCIÓN CINE/TV	DESCRIPCIÓN DE LA PROBLEMÁTICA	PROPUESTA DE SUPERACIÓN
Selección de puntos de corte del film para interrupciones publicitarias	Se elige a menudo puntos de truncamiento de las estrategias de suspense del film o puntos inmediatamente previos a resoluciones de nudos y puntos álgidos en la trama, para así retener a la audiencia en la cadena durante "los anuncios".	Los teóricos y los jefes de emisiones y programación deberían "pactar" los puntos de corte a publi en función del respeto al máximo de la estructura y estrategias discursivas del film. (podría ser una ficha que –también adjunta a la copia master– describiera esos puntos de corte
Transiciones entre los fragmentos del film y los bloques de publicidad	Las últimas tendencias en realización de continuidad televisiva y autopromoción empiezan a generalizar las estrategias de "meter" dentro del film a la publi y viceversa: tanto físicamente en imagen (en los extremos de contacto entre los fragmentos en que se divide en la emisión el film y los bloques de publicidad con que se alterna) como simbólicamente a través del star-system y sus retroalimentaciones redundantes en ficción y publicidad	Denunciar, clasificar y describir las barbaridades publicitarias y promocionales que se hacen en la continuidad y emisiones televisivas y que nos llevan a auténticas borracheras de pastiche visual, referencial, discursivo y espectacular en general. Promover legislación en contra de los microespacios promocionales camuflados como programación de contenidos. Cumplir y ajustar las normativas restrictivamente respecto a las ratios y caencias publicitarias en la programación.
Franjas horarias y distribuciones en parrilla semanal de las emisiones de films de calidad	Hubo un tiempo en que la televisión casi sólo podía emitir material de una cierta calidad pues no disponía ni de lenguaje, ni de red ni de hegemonía mediática, que le fueran propios. Hoy tras años de modelar "el gusto" de la audiencia "al gusto" de los publicistas y anunciantes, los films de calidad sirven en demasiadas ocasiones para rellenar parrillas en horas y días de escaso interés publicitario	El problema de la emisión en horas marginales no es solo de accesibilidad. También en esas horas decrece la atención a la emisión y su control, porque se suele trabajar con menos personal y se suele estar preparando las emisiones del día siguiente. Además las generaciones que se han criado ya con televisión en sus casas (incluida las privadas) , no suelen conocer un tipo de cine esencial y que, hasta las reediciones en DVD, era muy difícil de acceder. La única solución pasa aquí por un pacto de rango institucional

PARÁMETRO O ASPECTO DE INTERACCIÓN CINE/TV	DESCRIPCIÓN DE LA PROBLEMÁTICA	PROPUESTA DE SUPERACIÓN
Concurrencias del sistema de patrocinios encajados, la emisión de trailers de films y la promoción de la emisión.	La coexistencia –a través del recorte espacial y del encaje temporal– en un mismo lugar de lectura, de multitud de mensajes de índole y lenguaje diversos, todo ello en el seno de la comunicación comercial y autorreferencial, conlleva la imposibilidad de aislar y recomponer en integridad los textos “multiplexados”, por lo que, de nuevo, mediante estas estrategias el macrodiscurso televisivo disuelve al cinematográfico.	Mucho más allá de confiar en la autorregulación, mucho más allá de aceptar las estrategias de neo-formatos televisivos para el escamoteo de las ratios entre contenidos y publicidad, mucho más allá de considerar la televisión un mero inductor de comportamientos y hábitos de compra, reclamar el derecho a discernir discursos en su seno. Para ello debería muy firmemente adoptarse medidas legales como las que vienen existiendo en Francia para proteger el patrimonio cultural -entre el que cuentan el cine- tal que no se pueden emitir en televisión trailers de películas en exhibición para publicitar el film (fuera de programas especializados). Aquí, en España, no sólo se emiten con todo su poder prevaricador, sino que su emisión (de menos de un minuto de duración) encima se patrocina y, ya a pasado, por una colección de películas de vídeo o DVD en venta en los quioscos.
Etc.		

La lista sólo incluye la propuesta de unos pocos parámetros de referencia y sus campos y registros están puestos a modo de guía, para que potencialmente sean completados y modificados en los foros descritos en parte 1 de esta ponencia. Por otro lado, no todas las operaciones deben llevarse a cabo sobre cada film y su emisión, de forma sistemática y exhaustiva. Según la relevancia del film y la pertinencia de cada parámetro o el interés que nos suponga, analizaremos unos u otros y atenderemos más a unas cuestiones correctoras que a otras.

En verdad, sobre la película cinematográfica, dejan huella varios ojos: aunque de manera diferente –y desde posiciones, motivaciones y orientaciones muy separadas y disjuntas– tanto los ojos del operador de continuidad, como los del teórico cinematográfico, operan sobre el “cuerpo” del film una disección, ya sea física, ya sea simbólica y semiótica, que no lo dejan indemne respecto de cuestiones de alto valor significativo. De ahí la necesidad de relevar y tratar las necesarias atenciones que desde todos los niveles, estamentos y especialidades de dedicación al audiovisual debe dedicarse a tales cuestiones significantes. La tabla que se muestra en el siguiente apartado es una propuesta de abordaje inicial de este asunto:

Cabría hacer de esta tabla las mismas observaciones que las expresadas respecto de la tabla del apartado anterior, en cuanto a su condición de propuesta inicial.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Esta ponencia emana de la experiencia aplicada y analítica que como operador de repicados y continuidad adquirió su autor –a lo largo de más de dos años– en una cadena pública de televisión autonómica, y del cruce de ese conocimiento con una competencia teórica y crítica en torno al cine, la televisión, el audiovisual y la comunicación en general, así como de una inquietud ética respecto de todo ello. Por eso, en el marco de este congreso, se considera pertinente presentar esta propuesta analítica que, no toca al autor implementar, desarrollar o completar, sino a los integrantes de un potencial foro que viene descrito en la parte primera de esta ponencia. No sólo no compete esa tarea a personas aisladas, sino que además, sería imposible en tales circunstancias siquiera diseñar y contemplar todos los elementos y aspectos puestos en juego y que aquí tan solo se esbozan y presentan como propuesta inicial. Cuanto más lo sería mantener el –o los– foro/s en actividad y produciendo conclusiones, acuerdos y aplicación de resultados. La ponencia se ha descrito pensando tanto en tecnologías digitales y ópticas como en las analógicas y electro-magnéticas. Ciertamente, la total implantación de sistemas y dispositivos plenamente digitales, y la robotización y digitalización integral de los procesos, supondrá la automatización de muchos aspectos y procedimientos, pero eso no garantizará la salvaguarda del cine en televisión si no se sigue atento y activo a la esencia de lo expuesto en esta ponencia respecto a las cuestiones de cultura, arte y ética que le acompaña.

Quisiera terminar citando a Jean Luc Godard (1985: 167), a quien sin duda toda persona que ame el cine y la televisión acogería como participante, más bien como director, de los foros y acciones que se presentan y proponen en esta ponencia perfumada de manifiesto. Una cita llena de la potencia que da conjugar la paradoja con la sensación de dominio:

En el curso de un film –en su discurso, es decir, en su curso discontinuo– me dan ganas de hacer de todo, en torno al deporte, a la política e incluso en torno a los ultramarinos. [...] en un film se puede poner todo. Hay que poner todo en un film. Cuando me preguntan por qué hablo, o hago hablar, sobre Vietnam, sobre Jacques Anquetil, sobre una mujer que engaña a su marido, remito a la persona que me hace esa pregunta a su cotidianeidad habitual. Todo está ahí. Y está todo yuxtapuesto. Es por lo que me siento tan atraído por la televisión. Un diario televisado que se hiciera con documentos esmerados, sería extraordinario. Y aun lo sería más el encargar a los directores de los periódicos de hacer cada uno a su vez los informativos televisados. Es por eso que, ante que hablar de cine o televisión, yo prefiero emplear los términos más generales de imágenes y sonidos.

Bibliografía

FOUCAULT, M. (1999): *El Orden del Discurso*. Barcelona, Tusquets.

GODARD, J.L. (1985): *Godard par Godard – Les années Karina (1960 a 1967)*. Paris, Flammarion.

JAMESON, F. (1995): *La estética geopolítica – Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona, Paidós.

Notas

- ¹ Fuente de los datos de este párrafo: Eduardo García-Matilla, director de Corporación Multimedia, según artículo “2004: el consumo de televisión llega a récord histórico de 218 minutos” en www.noticiasdot.com, de 4 de enero de 2005.
- ² Cuando decimos imagen, entiéndase también, de manera amplia, lenguaje y medio.
- ³ Decimos proyectivo, en referencia a la condición de “vectorizado hacia el futuro” que debe presentar el material teórico-práctico, ya sea éste texto verbal o audiovisual.
- ⁴ Esta propuesta no es más que un planteamiento de partida, a modo de ejemplo inicial, de por donde debería discurrir una cierta vía de investigación del audiovisual que hasta ahora no se ha visto implementada y que, de hacerlo, tal vez sus resultados podrían ser mucho más útiles y aplicables que muchas de las actuales producciones y lamentaciones disjuntas que, sobre la relación entre cultura, cine y televisión, se plantean desde diversos setores.
- ⁵ Curiosamente esta cita se rescata de otra cita que aparece (aislada a principio de capítulo) en un libro sobre la publicidad, en concreto en un libro de crítica feroz y descarnada a la publicidad y sus “destrozas crematísticas” sobre las conciencias, la sociedad y el arte: Beigbeder, F. (2001): *13,99 euros*. Barcelona, Anagrama (p.13).
- ⁶ El propio nombre que vulgarmente se da al logo de cadena en TV (la mosca), ya atestigua de los efectos de molestia escópica que produce en pantalla. De hecho, sobre la emisión de publicidad no se incrusta el logo, porque en ese caso, sí que el que paga el “espacio” (temporal) en la programación es dueño plenamente del espacio (topográfico) de pantalla. Como el productor y el autor del film no pagan, sino que cobran por la emisión de su obra, entonces el tiempo y el espacio de la misma pasa a ser propiedad de la cadena que hará un uso de ellos según le convenga en cada caso.

Epifanías de la realidad (Aproximaciones a la trilogía de la guerra de Roberto Rossellini)

Pablo Ferrando García
Universitat Jaume I. Castellón.

LA LÓGICA DE VIDA

Quisiera comenzar citando unas declaraciones de Abbas Kiarostami hechas para el sello MK2 con motivo del lanzamiento comercial en DVD de *El Chico* (1921) de Charles Chaplin. Son muy oportunas pues nos permiten comprender de forma sintética el cine de Rossellini. Dicen así:

Hay una similitud entre mis filmes y los de Chaplin, pero no por eso he manejado la cámara de la misma manera. Las similitudes son inevitables porque hay en nuestro cine una lógica de vida y no una lógica de imagen.

Esta lógica de vida a la que alude Kiarostami corresponde a una mirada generosa y paciente de la realidad reflejada. Es sobre todo, en su película *El viento nos llevará* (2000) donde se nos permite hallar, a través de la vastedad del entorno cotidiano, una serie de instantes en los cuales se produce la emergencia de una *revelación*. Por medio de un relato fenomenológico apreciamos un proceso de conocimiento gracias a la experiencia del espectador sobre la visión de la película. Se trata de un fluir subterráneo del mundo que aflora en las imágenes capturadas sin un aparente control fílmico predeterminado. La modernidad cinematográfica de Kiarostami y de Rossellini radica en una puesta en escena al servicio de la realidad y no de la narración. De este modo, el público ya no opera sobre unas expectativas construidas en la narración sino sobre el saber inferido por la vivencia de las imágenes que ofrece el entorno real.

El mismo afloramiento de la verdad se deriva, según Kracauer, de una «calidad cinematográfica» (1989: 320) o sea, de esa permeabilidad entre el mundo real con aquello que es mostrado en la representación visual. Por tanto, el cine de Kiarostami y de Rossellini tienen una explícita voca-

ción ontológica por adherirse a la literalidad de las cosas y sólo a ella. En este sentido cabe hablar de un cine en primer grado, es decir, de las cosas en su desnudez. Así, tanto Abbas Kiarostami como Roberto Rossellini procuran mostrar imágenes que transpiren verdad al ser testigos de una realidad emergente y literal a la que puedan dotar de sentido como forma de experiencia.

EL REFERENTE COMO EXPRESIÓN SIMBÓLICA

El apego a la realidad emergente invita a pensar en un proceso mimético, en recoger una mirada «objetiva» del entorno. Como consecuencia de este punto de partida se ha llegado a formular el concepto de referente como una alusión directa y especular de las propias circunstancias reales. Pero se trata, más bien, de la capacidad que tiene para sustituir el mundo real por medio de unas imágenes expuestas de forma metonímica, metafórica o simbólica (según sea el caso). En este sentido cabe hablar de la *estética de la contigüidad* (Company, 1986: 69) como el procedimiento mediante el cual se manifiesta el referente. La sustancia expresiva de la plástica visual obliga a estudiar su naturaleza ontológica y de ahí que pretenda reflexionar en torno a la naturaleza específica de la imagen vinculándola con la realidad. Así llegué a la inferencia de las representaciones icónicas. Tras la lectura o consumo de éstas por el receptor / espectador, puede darse o no el proceso de la retroalimentación o de *feedback*. Cuando ocurre este fenómeno es porque se ha logrado una adecuada interpretación, es decir, se ha racionalizado y, por tanto, las imágenes se integran en la sociedad como nuevos iconos-objetos dentro de paisaje real. Si esto ocurre así, puede decirse que el referente sigue manteniéndose con el paso del tiempo. En caso contrario la imagen se agota o caduca en el instante de consumirse. Puede suceder que no se haya logrado una decodificación adecuada y entonces el bucle comunicacional se interrumpe, por lo cual la imagen deja de ser reinterpretada o integrada en la realidad.

Por otro lado, el estudio del referente ha servido para analizar la formalización plástica de las imágenes con la teoría psico-perceptiva de la *Gestalt*. Esto me ha llevado a una perspectiva más formalista mediante la aplicación de la *ley de inclusividad*. Por este motivo he destacado la operación expresiva de Roberto Rossellini, en la cual la correspondencia *figura-fondo*, a través del empleo sistemático de planos medios y generales, ha contribuido a conformar un importante y eficaz gesto semántico. Frente a la supuesta literalidad visual que se ha concebido con las imágenes neorrealistas, de forma tópica y un tanto apresurada por parte de algunos críticos e historiadores, defiendo el argumento contrario, es decir, que existe, más bien, un trabajo meditado de selección de la realidad sobre la cual se ha tomado como referente una serie de paisajes (urbanos o rurales) donde se integra simbólicamente la figura humana. Esta cohesión espacial con las figuras humanas permite establecer la construcción de sentido del discurso fílmico. Y una ilustración de tal aserto podemos constatarla con una escena visual de *Roma, ciudad abierta*. Me refiero a la liberación de los detenidos del inmueble de Pina, entre los que se encuentra Francesco, que acaba de ver cómo mataban a Pina (su novia). Asistimos al rodeo de los convoyes alemanes, por parte de los miembros del Comité de Liberación Nacional, para rescatar a los ciudadanos del barrio humilde. Entre los organizadores de la emboscada apreciamos a Manfredi. No es casual que durante la acción se aprecie, al fondo de la imagen, el *Palazzo de la Civiltà del Lavoro* (hoy se encuentra en la zona de la *Esposizione Universale di Roma*). Este edificio es considerado uno de los más emblemáticos del fascismo italiano. Fue diseñado por Marcello Piacen-

tini en 1938 anticipando la arquitectura posmoderna de diseñadores tales como Louis Kahn¹. Está rodeado con ventanas en forma de arcos en un intento de evocar las ruinas romanas. Sin embargo, en el inmueble también podemos encontrar estatuas de dudoso gusto (efigies humanas con rostros inexpresivos y cuerpos fornidos y tratando de evocar los tiempos del Imperio Romano) y monumentales escalinatas que eran muy propias de la estética fascista. Este edificio es considerado uno de los más emblemáticos del fascismo italiano y su confrontación directa con la figura del comunista, arriesgando su vida por obtener la libertad, ejemplifica de forma clara el planteamiento esgrimido arriba: el sacrificio de su vida va a contribuir a la causa, que es la conquista de la libertad.

Por último, el referente ha servido, también, para aludir, en la trilogía de la guerra, a un repertorio iconográfico de raíz cristiana: la *pietá* y la crucifixión de Cristo (en la significativa secuencia de la tortura del comunista Manfredi). Tales motivos visuales ayudan a condensar el discurso de los relatos posbélicos rossellinianos. Pero sobre todo, se presentan a modo de constantes para identificar la posición que tiene el narrador implícito en el interior del texto fílmico. Esto significa, pues, la voluntad personal de Rossellini por alejarse de un discurso político para otorgarle una dimensión ética más humanista ante estas imágenes de impronta más profana con objeto de aproximar el motivo al espectador.

A lo largo de la trilogía de la guerra puede rastrearse el tema de *La Pietá* de Miguel Ángel como una operación intertextual: *Roma città aperta* al morir Pina sobre los brazos de Don Pietro, en medio de una calle; *Paisá* presenta el mismo tema visual al final del episodio de Florencia: un partisano muerto en brazos de la enfermera Harriet. Por último, *Germania Anno Zero* ofrece igualmente la representación iconográfica de *La pietá* durante las últimas imágenes de la película. La exiliada ha sido testigo del suicidio de Edmund y acude a él comprobando su muerte. Por tanto, se remite a una manifestación iconográfica cuyo valor semántico ha propiciado una nueva lectura del mismo.

Miguel Ángel esculpió *la Pietà* (1498-1500) para la Basílica de San Pedro del Vaticano. Todos sabemos que se trata de una magnífica escultura en mármol que aún se conserva en su emplazamiento original. Es, sin duda, una de sus obras de arte más conocida². Sentada majestuosamente, la juvenil Virgen María sostiene a Cristo muerto en su regazo y proviene su iconografía del norte de Europa. En la escultura podemos advertir que, en lugar de aparentar dolor, María se contiene con una expresión en el rostro de total entereza y serenidad. Lo que importa, sin embargo, es que en esta obra, Miguel Ángel, resume las innovaciones escultóricas de sus predecesores en el siglo XV, como Donatello, a la vez que introduce un nuevo criterio de monumentalidad (característico del estilo renacentista del siglo XVI). Y, significativamente, se le ha calificado como el escultor - maestro de la piedra viva³, dada la enorme fuerza, el dinamismo y detalle que proporcionaba a la materia prima:

La verdad es que no nos presenta adorables objetos naturales, como Leonardo ni Ticiano, sino solamente el sombreado más frío y más elemental de la roca o del árbol; ningún ropaje adorable ni los atractivos gestos de la vida, sino solo las austeras verdades de la naturaleza humana; «personas sencillas» —como replicó con sus maneras rudas a la crítica lastimera de Julio II, para quien faltaba oro en las figuras de la Capilla Sixtina—, «personas sencillas que no visten oro sino sus vestidos», pero nos penetra con el sentimiento de esa fuerza que nosotros asociamos con la calidez y la plenitud del mundo, esa sensación que nos hace pensar en enjambres de pájaros, de flores y de insectos. Estamos en presencia del espíritu germinante de la vida; y el verano puede estallar en cualquier momento. (Walter: 1982, 65)

Rossellini utiliza este motivo escultórico precisamente por su función simbólica y no para referirse directamente a la obra de Miguel Ángel. Los planos citados arriba pretenden sustituir el objeto estético con el fin de que satisfaga la operación de sentido a través del fácil reconocimiento de las formas externas de *La Piedad*. En los términos de Garroni, el contexto implícito es el valor semántico (o sea aquello de lo que decimos) que se da al contexto explícito (el lugar mismo desde donde producimos sentido: la obra de Miguel Ángel) (Garroni: 1977). El significado que se da a *La Piedad*: la que siente la Virgen Madre por el cuerpo muerto de Cristo, la extendía a todas las madres por todos sus hijos muertos mediante la representación de la escultura del dolor, de la lástima de la Virgen María al sostener el cadáver de Jesucristo descendido de la cruz. El hecho de haber sacrificado su vida por la salvación de los hombres supone también el dolor de una madre que sostiene en sus brazos al hijo muerto. La austeridad y sencillez de las figuras retratadas están compartidas con la intensidad emocional que expresan las mismas. El sacrificio permite salvar vidas pero también va a reportar misericordia y sufrimiento. Este es, pues, el referente que pretende transferir en imágenes cinematográficas Rossellini. Cada una de las situaciones narrativas tendrá una significación plástica diferente. Estas matizaciones se corresponderán a la forma en que se hayan organizado los elementos figurativos y lo que puedan representar cada uno de éstos. Pero, a pesar de las modificaciones, no se nos impide reconocer las cualidades referenciales del motivo plástico y su significado. Y todos ellos envueltos en unas imágenes que están articuladas entre dos aguas: el documental y la ficción cinematográfica. Pero estas orillas ya serán el tema del siguiente punto.

Otro motivo icónico cuyo referente es menos concreto pero que posee igualmente una tradición cristiana es la crucifixión de Cristo. En este caso sólo ha sido reflejado en *Roma città aperta*. El legado iconográfico se corresponde a la escena de la tortura a Manfredi. El cuerpo desnudo y lacerado de Manfredi desprende una imagen descarnada y de espanto. De forma simultánea a los severos golpes que infligen a Manfredi, cuya acción está sugerida en fuera de campo, la cámara permanece con el subalterno que está sacando punta a su lápiz para reflejar su insensibilidad ante la brutal violencia. Luego nos muestran a Bergmann impaciente en su propia mesa. Justo en ese momento es cuando vemos un primer plano frontal del comunista semidesnudo, para pasar a un encuadre más abierto donde nos lo presentan crucificado en una pared. En contraste al cuerpo sangriento y dolorido del comunista, aparece el militar nazi con su ordenado uniforme empleando un soplete⁴ sobre el pecho del torturado: Manfredi lleva los brazos en cruz y grita de dolor. Desde una perspectiva iconográfica podemos apreciar dos formas de representación visual totalmente opuestas. Ángel Quintana plantea esta composición plástica a través de dos formas extremas de mostrar el cuerpo humano en el cine italiano. Por un lado supone un referente a la iconografía fascista donde se evidencia la «artificialidad de las representaciones hieráticas del cuerpo visto como estatua [...] La vieja imagen retórica de la estatua fascista se quiebra ante la representación ficcional de los actos de su propia barbarie» (Quintana: 1997, 73). Por otro, hay una manifestación explícita del horror, de la tortura, no como exhibición espectacular de la violencia, sino como expresión de una denuncia, de una toma de conciencia ante el profundo silencio que hasta entonces el cine había hecho con la barbarie. Además, debemos señalar al respecto que en casi todos los libros de historia del cine aparece dicho plano como ejemplo visual de la película. Sin embargo a principios de los setenta en España no pudo verse la versión íntegra⁵ (Orts: 1994, 220). El plano que nos ocupa fue censurado durante el franquismo. Dicha manifestación icónica nos remite simétricamente a la muerte de Pina, el anterior mártir de los héroes civiles. Esta coincidencia contribuye a la conformación de un repertorio iconográfico

de raíz católica que ha sido integrado en el universo narrativo como gesto semántico del discurso fílmico. Así pues los dos personajes sociales, una obrera y un comunista, son mostrados como figuras mesiánicas. Son equiparados a la figura de Cristo.

Así hemos podido comprobar cómo Roberto Rossellini ha desarrollado una serie de operaciones basadas en la mencionada estética de contigüidad. Como señala Ángel Quintana, uno de los mayores expertos sobre este cineasta, la transferencia entre el objeto y su expresión ha consistido en la «elaboración de un trabajo de construcción del mundo que debe privilegiar la importancia del “espacio de realidad” como impulsor de una determinada estética realista» (2003, 66).

LAS MODALIDADES DEL CINE ROSSELLINIANO

En cuanto a la segunda línea de investigación se puede señalar que la mezcla de las modalidades cinematográficas (la ficción y el documental) ha contaminado las estrategias técnicas y narrativas de cada una de ellas. Si *Roma, ciudad abierta* todavía ofrece una explícita vocación de narrar, en las otras dos películas posteriores (*Paisà* y *Alemania, año cero*) se diluyen las expectativas dramáticas. Sus filmes van radicalizándose a medida que minimiza el relato para centrarse exclusivamente en las conductas de los personajes. Entre otras razones porque la cámara se libera de las exigencias narrativas para trabajar como un aparato que captura las circunstancias aleatorias de los intérpretes en el marco de un espacio y tiempo concretos. Esta naturaleza documental, en el seno de la reducida vertebración ficcional, ha sido básicamente llevada a cabo a través de una serie de aplicaciones narrativas y técnicas. Veamos las más sobresalientes:

Los recursos narrativos:

- Hay un uso más frecuente de los *tiempos muertos* en *Paisà* y *Alemania, año cero*. Esta figura es importante en el cine de Rossellini porque tales momentos se erigen en un devenir visual cuyo proceso sirve para transferir al espectador, a través de la *espera* (o *atensa*), la revelación de una verdad o la emergencia del horror mediante la muerte. El mismo abandono del control fílmico hace que las películas sean testimonio o documento de la época en que fueron rodadas.
- La naturaleza episódica⁶ de sus películas anula su estructura lineal. Esto permite una construcción narrativa a base de una acumulación de hechos o acciones. Al mismo tiempo hay una firme intención de borrar la lógica causal. Conforme vamos siguiendo el trayecto de la trilogía he constatado una progresiva desaparición de la relación causa-efecto. El interés dramático se alimenta a través de la forma en que se nos presentan los acontecimientos: el conocimiento de los mismos es transmitido simultáneamente por el narrador. Asistimos y sufrimos en el mismo instante en que se nos presentan los hechos. Esta operación narrativa también permite acercarnos al documental.
- La ruptura de la estructura lineal también se corresponde al empleo de una serie de elipsis. Todas, ya sean éstas abultadas, bruscas o discretas, obligan al espectador a participar activamente en la lectura de la narración para reflejar la ambigüedad y vastedad del mundo real. Las elipsis no cumplen el papel de agilizar el relato sino que propician un mayor acercamiento a la realidad al sugerir lo imposible de su acotación.

- La trilogía rompe con una de las convenciones tradicionales del relato clásico, esto es, la clausura del relato no expone un *happy end*. Los tres filmes presentan una resolución abierta. El pesimismo y la denuncia discursiva se configuran en los ejes fundamentales de un imaginario cuyas dimensiones son estrictamente humanistas. Los filmes de la trilogía no presentan ninguna resolución del conflicto dramático planteado.
- Las tres películas están inspiradas en hechos y personajes reales. Por tanto, el material del que parten proviene de la experiencia vital. Así, la ficción sirve para movilizar la conciencia a través de la memoria histórica. Los protagonistas encarnan las figuras narrativas que lucharon contra la opresión fascista. Los protagonistas principales representan a la clase popular y a la Iglesia. La burguesía es conscientemente omitida por su tácita colaboración con los nazis y los fascistas italianos. Sin embargo, los personajes son presentados como antihéroes: con sus contradicciones, sus debilidades (físicas y morales), sus cualidades positivas e incapaces de dominar su destino.
- Los puntos de vista tomados para conducir los tres filmes son similares a los empleados en el documental. Por un lado, el recurso de la voz en *off* se convierte en figura intermediaria entre el espectador y el narrador implícito cuyo tono enfático remite a la Historia. El tiempo verbal del pasado histórico servirá de contraste con aquellos sucesos cotidianos expuestos bajo el abrigo de la ficción en el presente continuo. Los avatares narrativos son mostrados ininterrumpidamente y sin solución de continuidad con objeto de transmitir la fugacidad temporal que se da en nuestra propia existencia. Por otro lado, se adopta un distanciamiento sobre los hechos mostrados a partir de una *focalización externa* (Jost: 1987, 23), la cual nos impide conocer el mundo interior de los personajes. El narrador ya no se constituye en un *демиurgo* capaz de leer las mentes de los personajes y adivinar las futuras reacciones. En la trilogía sólo se aprecia una mirada distante sobre los hechos mostrados. Hay un esfuerzo por *mostrar* (y no demostrar o justificar la historia) las conductas, los comportamientos de unos personajes en situación de crisis vital. Por esto mismo, considero que el relato fílmico rosselliniano es estrictamente *fenomenológico*. Las inferencias se dan a través de una narración «objetiva» donde la cadena de significantes va a favorecer la construcción de sentido a través del significado y el referente. Así pues, sólo a través de los elementos objetivos, igual que hiciera Hemingway en *Els primers quaranta-nou contes* (1989), puede conocerse parcialmente el correlato interior de los personajes: la mirada de los objetos y espacios *projecta* los sentimientos y afectos pero se evitan las explicaciones psicológicas de los personajes.

Los recursos cinematográficos:

- La unidad sintáctica mínima ya no es el plano sino el hecho en sí mismo. Bazin y Deleuze definían este aspecto como *imágenes-hechos*. Ya no hay una relación directa con las imágenes sino que es el carácter centrífugo de éstas el que favorece el sentido del relato. Se busca la esencia pura de la imagen.
- Como derivación del punto anterior otra consecuencia: la materialidad de las imágenes. Éstas pretenden transmitir una cierta frescura o espontaneidad en el propio acto de filmación. Aunque, en la trilogía se procede en bastantes ocasiones a una plástica visual ecléctica (desde el expresionismo alemán pasando por la técnica de los cuatro puntos) con el fin de generar una tensión visual que permita transmitir al espectador la mayor eficacia expresiva de las acciones.

- Hay una clara ruptura en la descomposición analítica de planos para el orden lógico del relato. Esto quiere decir que Rossellini se desentiende del montaje analítico, ya que aquí se da una naturalización del dirigismo de la mirada. El proceso mental "natural" se deriva del mismo deseo del espectador de verlo todo. En la trilogía se procede, en términos de François Jost, a una *ocularización cero* (1987, 25-26): es un *nobody's shot*, o sea, no hay ninguna instancia, dentro de la diégesis, que vea las imágenes expuestas. Los planos remiten a un narrador implícito que sigue, distanciadamente, las acciones. En este sentido, la planificación está concebida para que la cámara siga los acontecimientos al margen de los mismos personajes de la historia. El aparato de filmación figura como testigo presencial de los avatares de los protagonistas. De modo que se presentan planos largos en su duración y en su tamaño (los planos medios, los planos americanos, los generales y grandes planos generales).
- Si en *Roma, ciudad abierta* todavía apreciamos un montaje más analítico y con algunas prácticas comunes al cine clásico (como la *ocularización interna secundaria*: véase alternancia de planos-contraplanos), en *Paisá* y *Alemania, año cero* se recurre definitivamente al montaje sintético. Se evita la fragmentación de planos para crear la sensación de veracidad y la sistemática presentación de los espacios urbanos y rurales, en *Paisá*, con los personajes obliga al espectador a concebir la ficción en un registro más testimonial que imaginario y más metonímico o simbólico que descriptivo o funcional. Por lo cual puedo concluir que se procede a reflejar una proyección del mundo real y especular. Pero también se emplean otras técnicas de montaje completamente alejadas del estilo hollywoodiense: el montaje soviético de los veinte es otro de los recursos. Todas ellas (especialmente el efecto Kulechov y el montaje de atracciones de Eisenstein) componen algunas secuencias con objeto de buscar eficaces efectos para implicar emocionalmente y apelar a la conciencia del espectador.
- El uso constante de panorámicas de seguimiento y de *travellings* son elecciones que buscan compartir las acciones con el espectador. Pese al distanciamiento llevado a cabo, la cámara persigue a los personajes con objeto de tomar constancia de sus propios comportamientos y, sobre todo, implicarnos de forma empática.
- La combinación de intérpretes profesionales con aquellos que no lo son, confiere a las películas de Rossellini un aire de espontaneidad y fresca. Los intérpretes son elegidos por su rostro y su presencia física pero no por la fotogenia o atracción que puedan suscitar en el espectador. La interpretación se rige por la propia naturalidad de los gestos, en ningún caso obedece a un meditado estudio analítico de la caracterización psicológica de los actores.

En definitiva, el cine rosselliniano se caracteriza por adoptar una mirada generosa sobre la realidad inmediata y todos los elementos expresivos arriba expuestos son algunos de los dispositivos enunciativos que sirven para destacar la huella de una verdad que es revelada en su propio acto de filmación. De este modo se puede deducir que la experiencia vital del propio autor se impone, al mismo tiempo, como materia viva de una ficción desdramatizada.

Bibliografía

- COMPANY, J. M. (1986): *La realidad como sospecha*, Madrid, Hiperión.
- FALDINI, F. y GOFFREDO F. (1979): *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti, 1935-1959*, I Milano, Feltrinelli.
- GARRONI, E. (1977): *Ricognizione della semiótica*, Officina Edizioni.
- HEMINGWAY, E (1989): *Els primers quaranta-nou contes*, Barcelona, edicions 62 i "La Caixa".
- JOST, F. (1987): *L'oeil – caméra (Entre film et roman)*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- KRACAUER, S. (1989): *Teoría del cine (La redención de la realidad física)*, Barcelona, Paidós.
- MICCICHÉ, LINO (1999): *Il neorealismo cinematografico italiano*. Venezia, Saggi Marsilio.
- ORTS, E. (1994): *El libro de oro del cine mundial (las películas)*. Ediciones B. Barcelona.
- PIRRO, U. (1990): *Celuloide*, Madrid, Libertarias.
- QUINTANA, Ángel (1997): *El cine italiano. Del neorealismo a la modernidad*, Barcelona, Paidós.
- QUINTANA, (2005): *Fábulas de lo visible*, Barcelona, El Acantilado.
- RAMÍREZ, J. A. (1986): *La arquitectura en el cine (Hollywood, la Edad de Oro)*, Madrid, Hermann Blume.
- RONDOLINO, G. (1989): *Rossellini*, Torino, Utet.
- WALTER, P. (1982): *La poesía de Miguel Ángel*, Barcelona, Icaria, 1982.

Notas

- ¹ Louis Isidore Kahn estudió en la Universidad de Pennsylvania de 1920 a 1924 y allí trabajó con Paul P. Cret (1929-1930), Zantzinger, Boire y Medary (1930-1932). En 1947 ejerció la docencia en la Yale University hasta 1974, año de su deceso. Construyó allí, junto a Douglas Orr, el anexo de la Art Gallery (1951-1953). Kahn fue reconocido no sólo como arquitecto, sino también como filósofo, profesor y diseñador. Su sentido del orden provino de las «bellas artes» y de la idea de una arquitectura pura, simple y espaciosa muy al estilo de Mies y de Le Corbusier. A su vez, se podría decir que, de Sullivan y Wright, adoptó la «arquitectura orgánica», mostrando la esencia interior de la estructura. Por otro lado, no hay que olvidar la influencia en sus obras de la arquitectura griega y romana.
- ² Casi seguro, según los expertos, la esculpió cuando todavía contaba con 25 años, es decir, entre 1498-99. A modo de curiosidad, se trata de la única obra en la que aparece su firma.
- ³ Atribuciones, por cierto, muy similares a las que podemos emparentar con las vibrantes imágenes rossellinianas que nos ocupan.
- ⁴ Según el documental *Roberto Rossellini, un prometeo franciscano* (1995) de Claude Jean-Philippe se colocó un cristal a la altura del pecho de Marcello Pagliero. En dicho vidrio se pegó una mata de cabellos con el fin de que fuera más realista.
- ⁵ Se estrenó en Barcelona el 9 de septiembre de 1969 en el cine Aquitania, según los datos aportados por Edmond Orts en *El libro de oro del cine mundial (las películas)*. Ediciones B. Barcelona, 1994, p. 220.
- ⁶ *Roma, ciudad abierta* estaba concebida originariamente en varias historias independientes con el título provisional de *Storie di ieri* (Historias de ayer). Sin embargo, tal como hoy la conocemos, su estructura coral hace que aún tenga cierta dispersión narrativa.

Análisis comparado de la construcción visual del tiempo: cine documental e imagen románica en su representación del tiempo presente

Begoña González Cuesta
Miguel Larrañaga Zulueta
Universidad SEK de Segovia.

“Hambre de encarnación padece el tiempo”

(Paz, 1990: 397)

En una imagen se puede encarnar la aventura espiritual de un individuo o de una sociedad. Tomando como punto de partida este planteamiento, pretendemos en esta comunicación poner en juego una metodología de análisis aplicada a la imagen; metodología que nos ayude a desentrañar el sentido materializado en las obras concretas elegidas para su estudio.

Nuestra aproximación podría encuadrarse dentro del amplio marco de los análisis textuales. Nos interesan las obras concretas y las analizamos para profundizar en su sentido. El análisis lo entendemos como un camino para realizar una lectura crítica, un desvelamiento de lo que allí se encuentra. Sin embargo queremos incorporar a nuestra metodología de trabajo algunos elementos que nos llevan más allá de lo que podríamos alcanzar con los estudios semiológicos, los más transitados en el ámbito del análisis textual.

Creemos que resulta especialmente necesario repensar cómo el referente debe ser tenido en cuenta al analizar las obras de creación; como punto de partida pensamos que se debe analizar la forma en que el mundo aparece en las obras. No asumimos por tanto el rechazo de la referencia como algo meramente contextual, sin presencia textual. Por el contrario, concebimos el arte como creador de discursos sobre el mundo, por lo que sus referencias y creaciones deben ser estudiadas.

Para el análisis, nos apoyamos en los planteamientos de las críticas temáticas, desarrolladas fundamentalmente en los estudios literarios del ámbito francés por autores como Jean-Pierre Richard, Georges Poulet o Jean Starobinski. En un terreno más cercano nos resulta sumamen-

te iluminadora la propuesta realizada en la Universidad Complutense por Javier del Prado y su departamento de Filología Francesa. No olvidamos que en los fundamentos filosóficos de este acercamiento se encuentra la concepción de mimesis y de representación desarrollada por Paul Ricoeur o por Georges Didi-Huberman. Remitimos a las obras citadas en la bibliografía final para una introducción a sus planteamientos.

Nos interesan los textos en cuanto construcciones que aportan nuevas realidades: son universos imaginarios que partiendo de lo real, construyen con elementos materiales nuevas formas de decir el mundo. Estamos en el territorio de la semántica poética (entendiendo "poética" en el sentido originario de 'creación'), de la concepción de la obra artística como la construcción semántico-material de nuevos universos, una semántica textual.

Pretendemos situarnos más allá del análisis entendido como una operación descriptiva inmanente al texto: lo entendemos como una operación trascendente hacia una posible interpretación del sentido del texto. El objetivo es leer críticamente las obras, llevando a cabo en ellas una doble operación descodificadora-recodificadora para intentar aprehender globalmente su sentido y efecto últimos.

Siguiendo en estos planteamientos las enseñanzas del profesor Javier del Prado, no entendemos que el sentido del texto sea el mensaje, la ideología, el argumento o el contenido. El sentido de un texto se manifiesta en la relación entre esa obra y la realidad en que se inscribe, tanto al ser creado el texto en la escritura como al ser recreado en la lectura. Debemos insistir no en el texto ni en la realidad, sino en la relación, en la construcción (semántica poética). Es decir, el modo que tiene el texto de construirse como universo único frente a lo real.

El análisis debería descubrir y describir los mecanismos de construcción de las obras e interpretar, es decir, reconstruir el sentido que nosotros encontramos creado en ellas. Para ello deberemos estudiar los distintos niveles o aspectos que configuran una obra, es decir, su morfología, su sintaxis y su semántica. Alcanzaremos así a desentrañar qué significados se han asumido del sistema establecido y qué significados se han creado, reafirmando o subvirtiéndolos gracias a la escritura los valores dominantes. Buscamos encontrar el valor de las imágenes en la obra, por lo que nos situamos en el ámbito del sentido, pero del sentido concreto del texto.

El objetivo de toda auténtica lectura consistirá así en el descubrimiento de la nueva estructura semántica resultante de la operación legitimadora o subversiva que es la escritura. Consideramos que no es el tema o el contenido lo que estructura el texto, sino el modo único en que la escritura se ejerce sobre esos temas, el modo en que, en la escritura, dejan de ser esos temas para llegar a ser una estructura significante.

Entendemos así la obra fílmica o la imagen plástica como la comunicación de una realidad simbólica encarnada en imágenes y, en su caso, en sonidos. El creador se enfrenta a lo real, lo asume de una determinada manera y lo plasma en una obra construyendo en sus materiales un microcosmos único que significa la realidad de una manera nueva. En esto será importante discernir qué hay del yo y qué hay de la realidad previos a la construcción de un mundo con la escritura creativa. Lo que hemos de analizar no son los referentes primarios sino el modo de representación o de creación que adquieren en el texto.

En torno a las representaciones icónicas resulta necesario cuestionarse qué entendemos por realidad, cómo la entendemos y cómo se inscribe en el universo de lo visible. Con el profesor Ángel Quintana compartimos la idea de que este es uno de los grandes retos del arte actual-

mente, de la creación y su vinculación con lo real. Debe repensarse la idea ingenua de la transparencia o de la imitación simple del referente. En esta línea se inscribe tanto nuestra metodología de análisis y su fundamentación como el estudio de las imágenes que proponemos.

En esta comunicación analizamos comparativamente las formas de construcción del tiempo presente en una imagen del cine documental contemporáneo y en una imagen románica. Para ello hemos seleccionado la película *El cielo gira* (2004) de Mercedes Álvarez y las pinturas de la iglesia de San Miguel en Beleña (Guadalajara).

En el arte románico, el presente se muestra por medio de realidades poco concretas, casi abstractas. Es una representación conceptual. El valor de ese tiempo se encuentra más allá de sí mismo; entronca con una dimensión temporal que lo supera. Se puede observar de una forma muy significativa en aquellos programas iconográficos en los que encontramos la representación del menologio, de los meses del año, presidida por el Pantocrátor: se pone así de manifiesto cómo el tiempo presente remite al tiempo de la eternidad. Y así se ha leído habitualmente esta imagen románica. Pero nosotros proponemos que sucede también a la inversa: la imagen hace ver que el tiempo de la eternidad sólo se alcanzará a través de un presente concebido de una forma precisa. Creemos que la representación de lo mundano también está encaminada a la construcción de un determinado sistema de sociedad que quiere imponerse como el único posible para que se cumpla el destino último del hombre. Y en esta tarea está implicada la imagen como configuradora de universos en los que el hombre se inscribe y que dotan de sentido, de un sentido muy concreto, a sus vidas.

En el cine documental se da una mostración concreta de lo real. Lo individual es lo que importa y es a través de la indagación en lo concreto como podemos alcanzar cierto sentido de lo real. El presente tiene valor en sí mismo. Y es en la mirada atenta y detenida sobre los lugares y los tiempos concretos y reales como se va a intentar un alumbramiento del sentido de esos instantes. El presente incluye, a modo de sustratos, el pasado y también el futuro. La construcción fílmica puede darnoslo a ver. La mostración del presente nos habla de un ámbito más amplio, un ámbito que enmarca la vida del individuo y también de la sociedad.

Nos parece ver, tras el análisis comparativo de estas obras, que en el románico el sentido está dado previamente a la construcción de la obra. En el cine documental el sentido se busca en la construcción de la obra.

De esto, y de más, nos habla ya el propio título de la obra seleccionada para su análisis: *El cielo gira*, película realizada por Mercedes Álvarez, estrenada en 2004.

En el arte antiguo, la forma de proceder según Panofsky era ir de arriba abajo: se partía de la idea para proyectarla en las materias. El cine, o al menos la película que proponemos considerar, procede a la inversa: recoge el mundo físico y concreto y desde él se remonta a la búsqueda de un entendimiento de ese mundo. En este sentido y parafraseando a Ángel Quintana podemos decir que el cine es un arte materialista.

La autora de este film se apoya en los elementos materiales de la realidad y del cine para construir una visión que nos ayude a conocer mejor. Estaríamos ante un caso muy iluminador del cine entendido como "ensayo fílmico". No queremos dejar de citar al respecto el pensamiento de Didi-Huberman, aplicado en su caso a otras imágenes documentales que tocaban lo real de una manera muy espinosa y compleja: "Ante las cuatro fotografías de Auschwitz, simplemente he *tratado de ver para saber mejor*." (Didi-Huberman, 2004: 90).

Con esta obra, no sólo nos muestra una realidad, sino que se crea la posibilidad de que algo se vea y se escuche. Construye un camino durante y al final del cual se nos va a permitir ver, pero de otra forma. Se pone así de manifiesto la importancia de la noción de "escritura", también de escritura cinematográfica. Apoyamos nuestra idea en las palabras de Víctor Erice en referencia a la película que analizamos: "Confirma, una vez más, que al margen de su naturaleza, todo conjunto de imágenes y sonidos expuesto a la contemplación de un espectador debe pasar por un proceso que le permita cobrar existencia como escritura cinematográfica. De no hacerlo, el resultado, por valioso que en ocasiones pueda ser, pertenecerá más al campo del periodismo, de la sociología o de la antropología que al del cine. ¿En qué puede consistir ese proceso? Esencialmente, en la ritualización del tiempo y del espacio." (Erice, 2005: 45).

Mercedes Álvarez cree en la realidad que filma y cree en la capacidad de la imagen para buscar su sentido. El pueblo de Aldeaseñor, su pueblo natal, está a punto de desaparecer; y pasará allí unos meses filmándolo. De esa forma, ese espacio aparecerá en las imágenes y los sonidos de su película; y lo hará con toda la fuerza y la vitalidad proyectadas por la actitud indagadora con que se construye el film. No registra sin más, sino que busca; es más, en la obra se pone en escena ese carácter heurístico.

Con el material rodado entre el otoño de 2002 y junio de 2003, desde el tiempo y el espacio concretos, desde las personas reales, se intenta acceder a la representación significativa de la vida humana en el mundo. Se lleva a cabo en las imágenes una reflexión sobre el presente y su inserción en la historia. Sobre cómo en el presente podemos encontrar, a modo de estratos, los pasados y también los futuros: los dinosaurios, los castros celtíberos, las ruinas romanas, la torre árabe y también la nueva época que se avecina con la construcción del hotel y de los molinos eólicos. Todo ello va surgiendo en la película, desde el presente temporal y espacial de la filmación.

Ritualización del tiempo planteaba Erice al tratar brevemente sobre esta película. Parece que lo realizado por Mercedes Álvarez con el tiempo es lo siguiente: manteniendo el presente su valor de tal, de momento único e individual, se carga de referencias que se le suman, dotándolo de una dimensión más universal. Es decir, se alcanza la reflexión sobre lo universal poniendo el punto de apoyo en lo individual. El tiempo presente va cobrando un espesor a muy distintos niveles: se va cargando de estratos de otros tiempos, va adquiriendo nuevos y más profundos significados. Con todo ello, se muestra como punto de arranque para una indagación sobre el sentido del mundo, una búsqueda desde el yo, desde la individualidad personal y colectiva. Y parece importante subrayar este carácter individual y común. En palabras de la propia cineasta: "Me dije que si esa experiencia conjunta de tiempo biográfico (el mío y el de los habitantes del pueblo) y de memoria colectiva pudieran proyectarse sobre un tiempo profundo, merecía la pena intentarlo." (Álvarez, 2005, página web).

Elegimos una secuencia especialmente significativa: se trata del inicio de la película, los cinco primeros minutos. Viene a ser como un pórtico que dará entrada al resto del edificio. El film arranca con la imagen de un cuadro; sobre esta imagen se superpone la voz en off de la narradora, voz que identificamos extrafílmicamente con la autora de la película. Introduce una reflexión que enmarca toda la construcción fílmica que va a seguir: "Una vez fui a la casa del pintor Peio Azketa y me enseñó este cuadro. Dos niños se asoman al borde de un pantano en cuyas aguas algo ha desaparecido o está a punto de aparecer. En aquella época yo planeaba visitar mi pueblo de origen, retratar a sus últimos habitantes y arrancarles cuatro palabras."

Veremos que la lucha de la cineasta es precisamente dejar plasmado de forma material en imágenes y en sonidos ese tiempo intersticial, ese pliegue que parece que sólo es un puente entre un antes y un después, pero que para la autora se manifiesta con una entidad mucho mayor: un presente escurridizo, un casi no pero todavía tampoco, parece ser lo que esencialmente nos quiere mostrar. En definitiva, en esos estratos a los que aludíamos, muestra la vida humana como tránsito. Su valor o su esencia está en dicha condición de paso; y eso es lo que quiere captar filmicamente y eso es lo que hace. En este caso, la declaración de intenciones que podemos encontrar en ciertos paratextos o incluso en el interior del texto en declaraciones en off, se realiza filmicamente con eficacia.

Tras un fundido negro vemos al pintor ante un lienzo en el que está representado un cielo. Lentamente, desde las nubes del cuadro, la imagen va virando hasta mostrar las nubes del cielo real. Sobre ello se superpone la voz de la narradora: "Diez años después quise volver a ver el cuadro. Debido a una enfermedad de la vista, el pintor trabajaba ya con mucha dificultad. Y yo emprendía el regreso que ahora empiezo..."

Arranca después con la impagable "guía turística" que nos enseña los restos de los dinosaurios. Uno de esos estratos que han dejado huella material del paso del tiempo. La narradora-autora reflexiona: "Cuando éramos niños jugábamos en esta cantera y aún no sabíamos nada. Las palabras de aquella mujer que me encontré durante el regreso me habían indicado el camino." De una forma muy sencilla, se introduce la consideración sobre el propio proceso de creación en el resultado final de la película.

Es importante la presencia de la voz de la narradora-autora en la construcción del film: pone evidentemente de manifiesto la subjetivización del tiempo desde la que se aborda este material. Sin embargo, no podemos dejar de señalar la presencia de las otras voces, a las que se da cabida con gran respeto, dignidad y sencillez. El punto de vista va oscilando entre un yo muy individualizado –en ocasiones cercano a un diario filmico- y un nosotros del que no se separa, el de la comunidad a la que se pertenece.

Se introduce un rótulo: "Otoño: las cosas aparecen". "Esperar ese momento en que las cosas aparecen", dirá la narradora: una profunda y hermosa definición de un modo de entender el cine documental. Estos textos acompañarán y aportarán, a modo de capítulos claramente marcados con textos en pantalla, la estructura sobre la que se apoya el material que refleja el paso del tiempo.

Vemos un paisaje en un plano largo, paisaje equilibrado entre el cielo y la tierra. La voz dice: "Este es para mí el paisaje más extraño que existe. Es el lugar que se ve desde la casa donde nací y, por tanto, lo primero que vi del mundo; mejor dicho, durante los tres primeros años de mi vida, este lugar era el mundo. El resto transcurre más allá de esa loma. [...] He detenido la imagen porque, según cuentan quienes se quedaron aquí, este lugar ha permanecido igual desde entonces. Y porque aquí está enterrado mi padre. Aunque este lugar, tal como era por primera vez ante mis ojos, no puedo recordarlo".

Aquí tenemos la ritualización del tiempo y del espacio, el momento y el lugar como algo con valor en sí mismo y como apoyo para estratos de una mayor significación existencial o individual pero también colectiva. Y a ello se une la reflexión metafílmica, el pensamiento explícito sobre la capacidad de la construcción fílmica para indagar en el sentido del mundo, para recoger un tiempo que si no se perdería, para comprender desde el hoy el sentido de unas vivencias y unos recuer-

dos que, sin la mediación de la imagen, estaban olvidados. En esta línea, nos parece necesario señalar que se abre y cierra la película con el viraje entre la imagen del cuadro y la imagen del cielo. Lo real y su representación visual, como una forma de enmarcar su trabajo.

Como conclusión de este análisis podríamos plantear que frente a la imagen que nos dice un mundo como concepto que se desea imponer, nos encontramos aquí la imagen como indagadora de sentidos, como apoyo para su búsqueda.

El cielo gira: se nos muestra al hombre en el mundo, en el cosmos. El cielo que, como diría Álvaro Pombo, nos precede. En ese marco, el presente será, por medio de la creación fílmica, un lugar de encuentro entre el yo y el nosotros, y también entre el presente, pasado y futuro.

Con respecto al arte románico, sostenemos la hipótesis de que éste es, ante todo, una forma de expresión del poder feudal, un lenguaje de legitimación de este sistema dominante en la Edad Media europea durante los siglos X al XIII. Para ello, las artes plásticas románicas otorgan una importancia de primer orden a la construcción del relato y, como parte fundamental del mismo, a la representación del tiempo.

Como lenguaje universal de la Europa occidental, el románico responde a una ideología única en este ámbito geográfico —exceptuadas, claro está, las zonas ocupadas por los musulmanes— y posee, por tanto, unos rasgos similares en Italia o en Francia, en Alemania o en Hispania. Huelga decir que existen notables variantes de orden estilístico, pero en todos estos territorios encontramos un sustrato ideológico común transmitido fundamentalmente, aunque no sólo, por las imágenes.

Vamos a analizar la portada de la pequeña iglesia de San Miguel, construida hacia el 1200 en Beleña del río Sorbe, al norte de la provincia de Guadalajara. En ella se exponen de forma evidente, narradas en piedra caliza esculpida, ideas derivadas del universo conceptual de la religión católica, como las del tiempo y el mundo, pero hay otras contadas de forma menos explícita, como la estructura social. Sin embargo, defenderemos aquí que ambas cuestiones se hallan estrechamente relacionadas y, de hecho, no son comprensibles las unas sin las otras.

La ocupación cristiana de Beleña del Sorbe, en algún momento aún no precisado entre el año 1086 (conquista de Atienza) y finales del siglo XII, responde a las necesidades de fijación de los habitantes durante la colonización medieval en el área conocida como la *extremadura* del Duero. Esta zona fronteriza con el Islam, situada al sur de aquel río, comprendía numerosos núcleos de población próximos al Sistema Central, algunos muy importantes, como Salamanca, Ávila, Segovia, Sepúlveda, o Atienza, y otros mucho más reducidos, como la propia Beleña. En este contexto repoblador de la Reconquista debe enmarcarse la edificación de innumerables iglesias rurales que fueron centros de organización económico-social del territorio y, asimismo, lugares desde los que adoctrinar al mundo agrario.

La iglesia de San Miguel destaca por su notable portada románica, extraordinariamente bien conservada y de una calidad artística que ha sido puesta de relieve en no pocas ocasiones. Tiene cuatro arquivoltas, las dos más exteriores y la interior sin decorar, mientras que en la segunda comenzando por el centro se colocaron radialmente las tallas de un calendario agrícola o mensario que describe las tareas agrarias del campesino medieval. Las jambas sobre las que se apoyan estas arquivoltas disponen de capiteles figurados de gran expresividad plástica. Leyendo las diferentes imágenes y comenzando por el capitel situado a nuestra izquierda, vemos a Adán y Eva expulsados del Paraíso tras cometer el pecado original y, en el siguiente, un diablo

cornudo que atormenta a un pecador, tal vez el propio Adán, como era representado en algunos autos sacramentales medievales. Por encima de estos dos capiteles arrancan las arquivoltas, donde catorce escenas de gran realismo representan lo siguiente: un ángel; la matanza del cerdo en el mes de enero; un hombre junto al fuego en el frío mes de febrero; la poda de las viñas en marzo; la muchacha con flores, en alusión a la incipiente primavera de abril y las fiestas vinculadas con la llegada del buen tiempo; el caballero con el azor o los ejercicios de cetrería en mayo; la escarda de las mieses, en junio; la siega del mes de julio; la trilla de agosto; la vendimia en septiembre; el trasiego del vino a las cubas en octubre; las labores de arada y siembra de los campos en noviembre; el banquete de Navidad con que finaliza el año en diciembre; y finalmente un rostro con claros rasgos negroides. En el lado derecho de la portada hay otros dos capiteles donde se muestra a las tres Marías ante el sepulcro de Jesús abierto y a los soldados que lo custodiaban, dormidos.

Hasta este punto, simplemente descriptivo, todos los autores vienen a coincidir, pero son pocos los que han ido más allá. Entre estos últimos, M. A. Castiñeiras ha propuesto una explicación que le aventura en el campo del pensamiento cristiano, señalando que la portada románica de Beleña es una auténtica teología del trabajo campesino, mediante el cual "el hombre se convierte por sí mismo también en partícipe y colaborador de su redención por Cristo" (Castiñeiras, 1994: 232-235). Es decir, la iglesia de San Miguel contiene un fuerte mensaje penitencial, al presentar el trabajo agrícola como un elemento clave de perdón del pecado original. En nuestra opinión, esa interpretación es cierta, pero se queda muy corta si posamos nuestra atención en el discurso de la portada: la construcción del tiempo presente en este relato en su relación con las imágenes representadas.

El programa iconográfico de Beleña presenta de forma explícita la superposición de dos tiempos mundanos: el de la historia sagrada y el del año agrario. Como en la concepción agustiniana del tiempo, sobre la que volveremos más adelante, la historia sagrada se sitúa al comienzo y final del relato, envolviendo al tiempo presente: nuestra narración de Beleña se inicia con el Génesis, en el episodio de la caída en desgracia de Adán y Eva, y termina con la resurrección de Jesucristo. En el medio se describe, mediante un salto hacia la contemporaneidad plenomedieval, la vida cotidiana en el mundo rural. Pero no son planos temporales aislados entre sí, sino que en esta historia esculpida existen dos elementos que establecen una conexión directa: por un lado, la primera y última imágenes de la arquivolta, el ángel y la cara negroide, símbolos del bien y el mal respectivamente, ambas estáticas, carentes de movimiento, inmutables en el tiempo; de otro, las dinámicas escenas del menologio, un mundo cambiante en el que vemos no sólo el trabajo agrario, es decir, al campesinado, sino también a la nobleza, representada en su caballeresca actividad de la cetrería.

La explicación a esta relación nada casual de planos temporales y escenas no puede buscarse más que en el trasfondo ideológico del sistema feudal que da origen a esta obra de arte. Entendemos con ello que las manifestaciones artísticas, dependientes de la estructura cultural del sistema, se hallan necesariamente relacionadas con las estructuras sociales, económicas y político-institucionales del feudalismo, y no en vano la época de plenitud feudal, durante los siglos XI al XIII, coincide cronológicamente con los tiempos del románico.

En torno al año 1000, cuando comienza a poblarse Europa occidental de iglesias románicas, se formula la ideología que otorga carta de naturaleza a un sistema ya maduro que lleva evolucionando desde el siglo VI. Es la conocida teoría de "los tres órdenes" sociales, enunciada por Adal-

berón, obispo de la ciudad francesa de Laon, en su “Carmen ad Rotbertum regem”: aquí, la cúspide de la pirámide la alcanza el clero, los más próximos a la Divinidad; después, los guerreros, quienes preservan el orden, uno de cuyos miembros, ungido con los óleos santos y participe así en mayor medida de la esencia divina, es nombrado rey; y finalmente el campesinado, que con su trabajo permite la subsistencia material del sistema (Adalberón de Laón, 1979). De esta forma, la Iglesia consolida de manera definitiva su posición central en la cultura de aquel tiempo y sacraliza unas formas económicas basadas en la jerarquización de las formas de propiedad de la tierra y de una sociedad que se relaciona internamente mediante vínculos personales.

Este sistema perfectamente estructurado y jerarquizado es presentado como el único capaz de garantizar la salvación eterna, pues es una copia fiel, una *imagen* en el sentido platónico del término, de la Jerusalén celestial, en la que el perfecto orden social de sus integrantes se establece por su cercanía a la divinidad. Responde esta teoría a la concepción del tiempo y del mundo formulada por San Agustín, a quien necesariamente debemos aludir a continuación.

En San Agustín el tiempo es finito, creado por Dios en el Génesis –el primero de los libros de la Biblia– y finalizará con la segunda venida de Cristo, la resurrección de los muertos y el juicio final anunciado en el Apocalipsis –el último de los libros bíblicos–. En el medio, un hito crucial: la encarnación de Dios, la predicación de su Palabra –el Nuevo Testamento que ilumina al Antiguo– y su sacrificio en la cruz para redimir a los seres humanos. A lo largo de esta historia perfectamente delimitada en sus extremos, la humanidad sigue una dirección lineal, caminando hacia Dios de manera inexorable y librando una lucha sin cuartel entre el Bien y el Mal, la Ciudad de Dios –la Iglesia– reflejo en la tierra de la Jerusalén celestial, y la Ciudad del hombre (San Agustín, 2004).

El esquema narrativo y temporal de Beleña reproduce de manera perfectamente inteligible este conjunto de ideas que acabamos de describir. La alusión al más allá eterno viene dada por la resurrección de Cristo, eternidad que envuelve el limitado tiempo humano, donde pasado –la historia bíblica– y presente –la vida cotidiana– se conjugan para destacar que la única salvación posible del género humano, inmerso en un campo de lucha moral, consiste en aceptar una jerarquía social basada en el trabajo, mayoritario –once escenas lo representan en Beleña–, gobernado y protegido por una minoría nobiliar –una escena– ociosa, estando ambos órdenes sometidos, como en el esquema tripartido de Adalberón, a la Jerusalén celestial que es la Iglesia, figurada en su tiempo envolvente.

A modo de conclusión, y volviendo sobre nuestra hipótesis inicial, podemos afirmar que en San Miguel de Beleña, como en tantos programas románicos hispánicos y europeos, la construcción del tiempo en el relato mediante determinadas escenas nos conduce a la representación del tiempo presente, conectando así de manera directa la historia pasada, presente y futura, con el más allá, no sólo en el plano religioso sino también en la propia concepción del poder mundano. De hecho, mediante este discurso el poder terrenal, eclesiástico o laico, se legitima a sí mismo al constituirse en un elemento clave e imprescindible para lograr el fin último de la sociedad humana, la salvación en Cristo, destino universal de la civilización católica, de toda la Iglesia.

Bibliografía

ADALBERÓN DE LAÓN (1979): *Poème au roi Robert*. Paris. Belles Lettres.

ÁLVAREZ, Mercedes (2005): http://www.comohacercine.com/articulo.php?id_art=1155&id_cat=3

CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel A. (1996): *El calendario medieval hispano*. Valladolid, Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.

DE LA GARMA, David (2000): *Rutas del Románico en la provincia de Guadalajara*. Valladolid. Castilla Ediciones.

DEL PRADO BIEZMA, Javier (1983): *Cómo se analiza una novela*. Madrid. Alhambra Universidad.

DEL PRADO BIEZMA, Javier (1999): *Análisis e interpretación de la novela*. Madrid. Síntesis.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2004): *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona. Paidós.

DUBY, Georges (1992): "Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo". Madrid. Taurus.

DUBY, Georges (1993): *La época de las catedrales: arte y la sociedad, 980-1420*. Madrid. Cátedra.

ERICE, Víctor (2005): "A propósito de *El cielo gira*". *El País*. Madrid. 13 de mayo.

HAUSER, Arnold (1998): *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid. Debate.

HERRERA CASADO, Antonio (1994): *El Románico de Guadalajara*. Guadalajara, Aache Ediciones.

LAYNA SERRANO, Francisco (1935): *La arquitectura románica en la provincia de Guadalajara*. Madrid. Nuevas Gráficas.

PAZ, Octavio (1990): *Obra poética (1935-1988)*, Barcelona. Seix Barral.

PÉREZ CARRASCO, Francisco J. (1992): "Una particularidad iconográfica de un menologio español. La figuración priápica del mes de febrero en el calendario de Beleña del Sorbe (Guadalajara)", *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, vol. I, Mérida.

QUINTANA, Ángel (2003): *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona. Acantilado.

RICOEUR, Paul (1991): *Tiempo y narración*. Méjico. Siglo XXI.

RUIZ DOMÈNEC, José E. (1979): *El origen de la obra de arte feudal*. Barcelona, Universidad Autónoma.

SAN AGUSTÍN (2004): *La Ciudad de Dios*. Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos.

SCOBELTZINE, André (1990): *El arte feudal y su contenido social*. Barcelona. Mondadori.

SUREDA, Joan (1989): *La pintura románica en España*. Madrid. Alianza Editorial.

El beso de la mujer pantera. Literatura comparada y análisis fílmico

Ana Lozano de la Pola
Instituto de Lengua Española del CSIC.

La heterogeneidad de las escrituras es la escritura misma, el injerto», Jacques Derrida, *La Dissémination*; con esta cita comenzaba una ingeniosa reseña que Severo Sarduy dedicaba a la segunda novela de Manuel Puig en 1971, y que titulaba, muy significativamente, «Notas a las Notas a las Notas... A propósito de Manuel Puig»; me ha parecido positivo apropiarme de la cita –injertarla– para darle forma a las primeras líneas de esta comunicación por lo clarificadora que resulta la imagen utilizada para la tarea que pretendo desempeñar: dilucidar en qué medida la disciplina de la Literatura Comparada puede contribuir fructíferamente a una metodología de análisis fílmico.

Para argumentar la validez de esta primera hipótesis, voy a confrontar dos textos: *El beso de la mujer araña* (1976), cuarta novela del argentino Manuel Puig que se ha prestado, como veremos a continuación, a muchos análisis comparatistas por el uso explícito de códigos tan diferentes como el cine, el diálogo coloquial, el material ensayístico, etc., con el último capítulo dedicado a la figura de la pantera de uno de los ensayos más conocidos de Pilar Pedraza, *La bella, enigma y pesadilla* (1991). La elección de estos dos textos no es, en ningún caso, arbitraria, sino que tiene en común el tratamiento del filme de Tourneur, *Cat People* (1943) como base constructiva en el caso de Puig y como objeto de análisis en el de Pedraza. Por lo tanto, nuestro objetivo será el de señalar cuáles son los puntos comunes de estos dos textos que, en principio, adscribiríamos a dos géneros tan bien diferenciados como la novela y el análisis fílmico; para ello, vamos a ver cuáles son los niveles que se entrelazan en la construcción de dichos textos, cuáles sus componentes esenciales, es decir, a partir de qué injertos están contruidos.

Empezaremos por la novela de Puig que, en principio, es más explícita en la técnica de “hibridación textual” (García, 1993: 219-227). La primera relación que podría tratar un estudio comparatista de esta novela siguiendo las tendencias actuales de la disciplina, sería la que encajaría dentro del grupo de estudios de “cine y literatura” que proliferan en el caso del trabajo de Puig; esto se debe a que en todas sus novelas no sólo el lenguaje, sino la trama misma de la obra y las técnicas empleadas se ven salpicadas de las películas que durante todo el s. XX han engordado el imaginario colectivo occidental en general y argentino en particular. La formación del autor en este campo (estudia cine en Europa, escribe guiones y trabaja como asistente de dirección a partir de los años 50) ha ayudado también a este tipo de acercamiento a su obra. En la novela que nos ocupa, *El beso de la mujer araña*, un personaje llamado Molina intenta hacerle más llevadero el encierro a su compañero de celda, Valentín, contándole con todo lujo de detalles el argumento de algunas de sus películas preferidas; el primero de estos relatos que marcará decisivamente el resto de la novela es el de *Cat People (La mujer pantera)* de Jaques Tourneur. Como señala Juan Manuel García Ramos, la relación del filme con la novela va más allá de lo que hemos denominado injerto textual; no se trata únicamente de que el personaje reproduzca la historia de Irena, Oliver y Alice, sino que, además, los hechos de ésta «no pueden menos que verse espejados en la otra historia», es decir, en la de los prisioneros en la celda. De alguna manera, esta película se convierte en un marco desde el que leer el resto del texto fílmico, siendo la cima de esta «ósmosis textual» el personaje de Molina que, después de seducir a Valentín, se autodestruye como la heroína Irena al final del film.

Otro de los discursos injertados que ha sido trabajado por diferentes autores en esta novela de Puig (Corbatta, 1988: 60; García, 1993: 190-193) es el que afecta a la estructura textual; esta obra, que a simple vista participa de todo tipo de adelantos técnicos que se han llevado a cabo en la novela del s. XX, está, sin embargo, construida sobre uno de los esquemas más antiguos de la tradición literaria mundial, aquel que subyace a obras como *Las mil y una noches* o *El Decamerón* en el que las historias –en este caso, películas– van siendo contadas por uno de los personajes de la trama principal. La peculiaridad es que, en el caso de la novela de Puig, las historias secundarias intervienen en la trama principal relacionándose con ella a manera de espejo, estableciéndose relaciones de identidad y confrontación con diferentes situaciones o personajes; tal es el caso de la relación entre los personajes de Oliver y Valentín en su relación de deseo / miedo hacia Irena y Molina respectivamente.

Sin duda alguna, desde el título, la novela remite a una figura importante de la mitología antigua y moderna: “la mujer araña” cuyos valores, una vez más, se injertan de manera magistral la obra; como señala en su estudio Marco Kunz, el origen de la mujer araña podría arrancar del mito griego de Aracné (tal y como se narra en la *Metamorfosis* de Ovidio) que a lo largo de la historia ha sido engordado con significados que aparecen en la obra de Puig; el más conocido es el que identifica a la mujer araña con la mujer seductora que se mueve en la ambivalencia lealtad / traición. Si nos fijamos, estos significados son los que el autor aplica al personaje de Molina, que quiere seducir a Valentín pero que, al mismo tiempo, se convierte el espía encargado para vigilarlo en el interior de la celda. Por eso, uno de los momentos más significativos de la novela es el siguiente diálogo entre los protagonistas:

- Tengo una curiosidad... ¿te daba mucha repulsión darme un beso?
- Uhhm... Debe haber sido el miedo que te convirtieras en pantera, como aquella de la primera película que me contaste
- Yo no soy la mujer pantera.
- Es cierto, no sos la mujer pantera.
- Es muy triste ser la mujer pantera, nadie la puede besar. Ni nada.
- Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela
- ¡Qué lindo! Eso sí me gusta

La relación entre las figuras de la araña y la pantera que plantea la novela (explícitamente en este fragmento) es muy cercana y compone otro de los juegos de espejos a los que nos ha acostumbrado el autor de esta novela.

Para no hacer más extenso el estudio de todos los hilos que componen el tapiz / texto, voy a acabar señalando otro de los discursos que, de manera explícita, incluso molesta para algún lector, aparece en la novela: el discurso ensayístico. A partir de extensísimas notas al pie, Puig intercala una serie de textos que podrían componer una especie de introducción a la teoría del s. XX sobre la homosexualidad; en estos fragmentos, el autor resume y contrapone estudios de autores tan variados como D. J. West, D. Lang, C. M. B. Pare, J. Money, F. J. Kallman, T. Gibbons, S. Freud, O. Fenichel, H. Marcuse, D. Altman, O. Brown, J. C. Unwin, J. L. Simmons, J. C. Flugel, T. Roszak, A. Taube... En palabras del autor:

Yo necesitaba, en esta novela, dar un resumen de todo lo que se había investigado sobre explotación sexual, "roles", etc. [...] en un momento pensé incluso que uno de los personajes podría tener libros a mano y comentarlos, pero resultaba muy aparatoso. Finalmente se me ocurrió el recurso didáctico de colocar a pie de página las explicaciones [...] yo creo que la gente necesita de un "digest" sobre política sexual, pues el lector común tiene que forcejear mucho para llegar a la esencia de un texto de Marcuse o de Reich [...] y eso es precisamente lo que he intentado hacer en la novela o, si se prefiere, al margen de la novela (Díez, 1977: 26)

Tal y como señalan sus críticos, Puig utiliza la técnica cinematográfica de la «pantalla partida» para darnos simultáneamente el desarrollo de la acción por una parte y la introducción a dichos textos teóricos por otra, de manera que, una vez más, los discursos no sólo entran en relación, sino que se contagian el uno al otro de manera que, a veces, la acción reacciona en contra de lo que dice la teoría y, otras, la teoría intenta explicar lo que ocurre en la acción.

Si nos fijamos ahora en el texto de Pilar Pedraza, el que identificaríamos enseguida como análisis fílmico, veremos que su complejidad constructiva no es menor que la de la novela que acabamos de comentar; tal vez, como ocurría en el caso de Puig de manera inversa, ésta se pueda deber a la condición de novelista de la autora. Nos centraremos en el último capítulo de *La bella, enigma y pesadilla* que Pedraza dedica a la figura de la pantera. Este capítulo está compuesto por dos partes: una primera titulada «La bestia más bella», en la que la autora hace un recorrido por la figura de la pantera en el imaginario occidental, y una segunda «Irena Dubrovna, virgen y pantera» donde se realiza la verdadera lectura del clásico de Tourneur.

En las páginas que componen la primera parte del capítulo, observamos como Pedraza entrecruza, teje, injerta multitud de textos que van acoplando de manera perfecta en su argumentación: desde tratados zoológicos del barroco, entre los que destaca la edición que de la *Historia*

Natural de Plinio hace, en 1602, Gerónimo de Huerta, hasta subtextos freudianos que explican el deseo fatal, casi perverso, que sienten las cabras salvajes ante el perfume de las panteras, o incluso, nietzscheanos, para interpretar la actitud de los monos frente a la fiera que les engaña.

Desde otra perspectiva no menos interesante, Pedraza no deja de remitirse a textos clásicos poblados de sirenas –que, como las panteras, encandilan para destruir– o de personajes como Gulliver, el Kan de los Tártaros, Juan de Mandeville, Heliogábalo, etc.

Incluso, como vimos en la novela de Puig, en estas primeras páginas del capítulo la autora alterna la argumentación ensayística con amplias citas directas o, hacia el final, con la narración de un cuentecillo atribuido a Eliano en el que una pantera demuestra su fidelidad negándose a devorar el cadáver de un pequeño cabritillo que había sido su amigo.

Esta primera parte del texto es lo que configura, a mi entender, el *marco* del análisis fílmico que se llevará a cabo en la segunda parte del capítulo en el que se trata directamente la obra de Tourneur; es decir, de la misma manera que el argumento de *Cat People* estaba implícito en toda la novela de Puig, el recorrido histórico-mitológico que se hace en «La bestia más bella» completa la lectura de «Irena Dubrovna, virgen y pantera»; podemos decir que este *marco* culturalista espejea magistralmente en el resto del texto dándole una lectura mucho más rica. Aunque podríamos prescindir de él y simplemente acercarnos a *Cat People* con la lectura de la segunda mitad, perderíamos una serie de significados que la autora apunta mediante los puentes invisibles que van de una parte a otra; por ejemplo, perderíamos la idea de que Alice, la compañera de trabajo de Oliver, se comporta como una de las cabras silvestres de las que habla Gerónimo de Huerta, por una parte horrorizada y por otra seducida por el áurea de misterio de Irena y perderíamos la explicación freudiana que Pedraza ofrece de todo ello; de la misma forma, no conseguiríamos acertar a precisar la desgracia de Alice y Oliver que, tras la muerte de Irena, creen poder encontrar la felicidad, como los simios que danzan alrededor de la pantera que se hace la muerta sin saber que el peligro todavía acecha.

Además, esta segunda parte, el análisis propiamente dicho, no renuncia a la remisión a otros textos fílmicos como *King Kong* o *Los pájaros* que, nuevamente, se convierten en hilos de los que tirar, en injertos que acercan, en este caso, a la mitología más moderna construida por el cine.

Para acabar de acercar los dos textos que hemos propuesto como base de nuestra comparación, reproduciremos a continuación el principio de dos fragmentos casi intercambiables entre ambos, que podrán darnos las últimas pistas de lo que he querido señalar a lo largo de toda esta comunicación; es el momento en que cada uno de los textos eligen reproducir muy detalladamente la escena en la que Alice se siente perseguida por primera vez en un paseo nocturno por Central Park:

Y la colega decide caminar esta vez, para un poco ventilarse las ideas porque le explota la cabeza después de haber hablado con el muchacho [...] Y va pensando en todo eso caminando rapidito porque hace frío. No hay nadie por ahí, a los lados del camino está el parque oscuro, no hay viento, no se mueve una hoja, lo único que se siente es pasos detrás de la colega, taconeos de zapatos de mujer (Puig, 1976: 32)

Sintiéndose perseguida por unos pasos furtivos en una calle solitaria, que logran asustarla, Alice toma un tranvía. En el plano siguiente, de corta duración, vemos unos árboles agitados por el viento. Luego, una pantera negra en una jaula del zoológico. (Pedraza, 1991: 256)

Por lo tanto, recapitulando lo que hemos visto en ambos ejemplos, podemos afirmar que estos dos textos, novela y análisis fílmico, no distan tanto como en un principio nos pudo parecer; utilizan las mismas técnicas y pueden ser leídos desde los mismos presupuestos teóricos, es decir, considerándolos lo que podemos llamar textos telaraña que ofrecen múltiples hilos de investigación, caras casi infinitas de un mismo espejo (nosotros ni siquiera hemos tratado las diferentes versiones que sucedieron a la obra de Tourneur, ni la adaptación cinematográfica que Héctor Babenco hizo de la novela de Puig).

Como conclusión podríamos afirmar que, finalmente, toda esta argumentación no haría más que confirmar las teorías sobre la intertextualidad que se vienen desarrollando desde los años 60 en el campo de la Teoría del Lenguaje y que, a mi modo de ver, pueden ser muy provechosas para el análisis transdisciplinar de campos de conocimiento como la Literatura (en su vertiente comparada) y el Cine. Después de todo, como señala Claudio Guillén, el comparatista es, ante todo, un buen lector que tiende a parecerse al escritor; cuanto más amplio sea el campo de la lectura (campo en el que caben todo tipo de textos: literarios, fílmicos, plásticos, publicitarios, etc.) más amplia y más rica será la telaraña que el investigador de cine y el de literatura tendrá que ir desentrañando.

Bibliografía

- CAMOZZI, R. (1977): «Literatura oral. El beso de la mujer araña», *Reseña*, 104.
- CORBATTA, J. (1988): *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*, Madrid, Orígenes
- DÍEZ, L. A. (1977): «"El beso de la mujer araña" parábola de la represión sexual», *Camp de l'arpa*, 40.
- GARCÍA RAMOS, J. M. (1993): *La narrativa de Manuel Puig. (Por una crítica en libertad)*, La Laguna, Universidad de La Laguna.
- GIORDANO, A. (1992): *La experiencia narrativa: Juan José Saer, Filisberto Hernández, Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- GUILLÉN, C. (2005), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets.
- KUNZ, M. (1994): *Trópicos y tópicos en la narrativa de Manuel Puig*, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.
- PAJETTA, G. (1986): «Manuel Puig: cine y sexualidad», *Crisis*, 41.
- PEDRAZA, P. (1991): *La Bella, enigma y pesadilla*, Barcelona, Tusquets.
- PEDRAZA, P. (2002): *La mujer pantera. Jacques Tourneur (1942)*, Valencia, Nau Llibres.
- PUIG, M. (1976): *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral.
- ROFFÉ, R. (1998): «Entrevista a Manuel Puig», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 573.
- SARDUY, S. (1971): «Notas a las Notas a las Notas... A propósito de Manuel Puig», *Revista Iberoamericana*, 76-77.

Apropiaciones del lenguaje fílmico en el arte contemporáneo

Silvia Martí Marí

A

lo largo de esta comunicación aplicaremos como metodología de análisis del lenguaje fílmico una síntesis entre dos ejes complementarios: el campo global al que pertenece el cine, y el análisis interno del lenguaje de las narraciones audiovisuales. En la interrelación de ambos ejes se sitúan las modalidades de narración audiovisual que vamos a exponer: las que resultan de utilizar el lenguaje fílmico en el espacio (físico y de mercado) del arte contemporáneo, en lugar del espacio físico y de mercado clásico del cine. Este método resulta esclarecedor al atender a las implicaciones que provienen de cada una de las lecturas posibles.

En los comienzos del cine fueron múltiples las influencias y caminos entrecruzados de éste con las vanguardias respecto de sus respectivos lenguajes formales. Baste citar como ejemplo la relación de Eisenstein con el constructivismo, o los experimentos con el cine de los dadaístas y posteriormente de los surrealistas, etc. Las vanguardias artísticas mantuvieron una curiosidad incuestionable tanto con el cine como con la fotografía. Es más, poco a poco, a lo largo del siglo XX, las influencias de la fotografía han acabado por producir una huella definitoria en el concepto de arte actual. Lo mismo podría decirse del cine (en su formato vídeo desde los años 60) en el último tercio del siglo XX y hasta nuestros días. De hecho puede hablarse de la existencia de un *boom* del vídeo en el arte contemporáneo en los años 90, así como constatamos que la fotografía se introdujo definitivamente en la institución del arte contemporáneo (museo) en los años 80.

Respecto a los campos (Bourdieu, 1992) en los que ambos mundos fueron desembocando no tuvieron un desarrollo similar en absoluto. Mientras el cine fue tornándose un producto comercial y popular (los famosos medios de masas del siglo XX), y sus técnicas y lenguajes exigieron un desarrollo propio, con sus revoluciones y también con sus productos *mainstream*, el arte por el

contrario continuó su camino elitista tradicional (proveniente de la Academia del s. XIX) y una lucha encarnizada por parte de las vanguardias críticas (que dura hasta hoy mismo) por mantenerse cercanas a lo popular, por apropiarse de otros lenguajes para mantenerse actualizadas y no perecer petrificadas en los museos. El cine (y la fotografía) eran vanguardistas en sí mismos, como nuevos lenguajes que expresaban la nueva forma de vida en la modernidad. De hecho cambiaron nuestra concepción espacial, del tiempo, del movimiento, etc.

Pero la introducción de la fotografía en los 80 y del cine en los 90 en la institución Arte se puede analizar (porque nunca es gratuita) como la apropiación de otros lenguajes para mantener la esencia aurática (que aumenta el valor mercantil) que produce el museo (Benjamín, 1936). De esta forma fotografía y cine, una vez introducidos en el Arte se comportan igual que los demás productos culturales del mundo del arte.

El cine como medio se ve en un espacio ilusionista, teatral, donde un espectador/a pasivo, a oscuras, recibe una narración lineal, consecutiva, con un final temporal preestablecido. Tampoco podemos olvidar que el cine era (y es) un producto comercial, un negocio que mueve dinero y por lo tanto el tipo de película que es producida y distribuida responde a unos valores económicos, ideológicos, hegemónicos. El cine comercial produce un adormecimiento del público, y, a partir sobre todo de los 60 en adelante, al introducir las narraciones audiovisuales en el arte, se intentaba revertir esa situación.

Es durante estos años cuando diferentes artistas se interesan por la apropiación que el cine hace del tiempo y comienzan a cambiar la forma del dispositivo de proyección clásico del cine (una sola pantalla en una sala de cine a oscuras). Estas apropiaciones tienen que ver con la narración audiovisual en sentido amplio, desde proyección de diapositivas, a instalaciones de vídeo en monitores, proyecciones de cine (super 8 y 16 mm) sobre diferentes superficies, utilización de varias pantallas a la vez, realización de eventos paralelos (danza, lecturas, *performances*), etc. Es entonces cuando se empieza a generar el fenómeno del "cine de exposición".

Según expone Paul Sharrits (1978: 79-80), varias serían las características de lo que él denomina cine de exposición:¹ que se dé en un lugar abierto, público y de acceso libre; que el observador pueda entrar y salir de dicho espacio cuando lo desee; que, como consecuencia de lo anterior, la estructura misma de la composición sea no-evolutiva y que el contenido de la obra no se enmascare, sino que transluzca como un efecto inmediato de su forma misma. Según este autor el cine de exposición no designa solamente una disposición espacial del cine. En el contexto de las artes plásticas designa la autonomización de la exposición misma como forma de representación, la apropiación de ciertas técnicas o procedimientos que la habrían hecho posible y que dan lugar a nuevas modalidades de narración.

Aunque, como ya hemos mencionado, es en los años 90 cuando se produce un verdadero *boom* de obras (principalmente instalaciones) realizadas desde apropiaciones del lenguaje del cine, con las transformaciones debidas a su inclusión en el campo del arte contemporáneo.² Este *boom* en los 90 ya no incorpora solamente el fenómeno del "cine de exposición" definido según Paul Sharrits, sino que también incorpora directamente a cineastas que transforman en parte su trabajo para adaptarlo al espacio expositivo del museo. En los años 90 las preocupaciones referentes al binomio realidad/ficción hacen que se olviden un tanto las cuestiones formales investigadas en los 60.

Algunos artistas venían experimentando con el lenguaje del vídeo desde los años 60 y han seguido en los 90 esa tradición. Serían algunos ejemplos, más cercanos a lo performático, a la experimentación visual, al vídeo doméstico, a la aproximación etnográfica de lo cotidiano, etc.: Gillian Wearing, Sam Taylor-Wood, Rineke Dijkstra, Jon Mikel Euba, Sergio Prego,... También en otros casos se observa un lenguaje narrativo más sofisticado y más directamente influido por el cine, como en los casos de Stan Douglas, Douglas Gordon, Eija-Liisa Ahtila o Tracey Moffat.

Sin embargo, también se ha producido un fenómeno paralelo, como hemos mencionado, y algunos cineastas han sido reabsorbidos por el mundo del arte debido a que sus temáticas y estrategias de trabajo han reflejado preocupaciones o necesidades del momento propias del arte. Por ejemplo ése ha sido el caso de trabajos que bordean la frontera entre la ficción y lo documental, lo público y lo privado. Serían ejemplos el propio Shoja Azir, o algunas obras de Chantal Akerman ("D'Est", o "From the other side" transformadas en instalación de arte).

Desde los años noventa el vídeo inunda las galerías y ocupa las portadas de numerosas revistas de arte. Muchos artistas que trabajan con vídeo a partir de los 90 no realizan un vídeo denso, intelectual, sino que aprovechan las características de la rapidez, y el hecho de que sea un medio accesible y barato y suelen realizar piezas breves. A menudo son trabajos situados en un terreno entre el vídeo y la acción. Son vídeos personales, provocativos y primitivos, una especie de vídeo de baja definición en donde la tecnología es transparente y no distrae la atención del espectador de su verdadero objetivo: la acción del artista. Este tipo de vídeo seguiría la tradición del cine de exposición, del que hablaba Paul Sharrits.

Como argumenta Joanna Lowry (1997, 16-21), estos artistas (sobre todo los de la escena inglesa de los noventa) parecen haber democratizado y extendido el concepto de *performance* que se asocia al trabajo de los vídeo artistas de los años setenta. De ahí que artistas como Gillian Wearing o Sam Taylor-Wood no centren tanto sus *performances* sólo en sus cuerpos, sino que los enfocan hacia la sociedad en conjunto e incluyen a la gente de la calle (recordemos los innumerables trabajos de Wearing donde participa gente anónima), a su círculo cercano, o a actores (cosa que no ocurría en las *performances* de los años setenta).

Se utiliza la estrategia de jugar con la ambigüedad que implica la confusión entre la distinción del sujeto real y el actor, y ésta es paralela a las mismas preocupaciones que tienen lugar en las estrategias de la fotografía construida, y el cuestionamiento que se realiza a la sensación de 'verdad' que transmite tanto la fotografía, como el vídeo, sobre todo si éste está en tiempo real y con una técnica *amateur* o doméstica –en cuyo caso produce un efecto de realidad –veracidad– parecido al de la instantánea en la fotografía (fotografía documental).

Se podría decir que la economía de medios de que se hace gala refleja una generación influida por la publicidad y la televisión, y mezclan la improvisación con el artificio. También podría hablarse de una característica común en el vídeo realizado en los años noventa (no en todo el vídeo, naturalmente siempre conviven otras tendencias) y es la colocación de muchas de estas piezas en un terreno íntimo que instintivamente tomamos como real y no escenificado. Esto podría aplicarse en cierto modo a Shoja Azir, pues tomamos sus imágenes en sentido realista. El vídeo funcionaría como una tecnología de la intimidad, y, en muchos casos, sobre todo en la escena británica, esto estaría relacionado con la confesión. Esta problemática fronteriza entre lo público y lo privado, lo social y lo individual, y su plasmación formal que fluctúa entre lo documental y la ficción, característica del vídeo de los 90, es perceptible en la obra tanto de Shoja Azir como de Gillian Wearing.

En una primera mitad de los noventa el énfasis estuvo en lo performático-corporal. Pero con posterioridad se observa el mismo fenómeno que en el resto del arte (y de la fotografía) y se atiende a grabaciones que parten de lo real, del entorno cercano, cotidiano, de la intimidad, etc. Se podría hablar de la tendencia entrevista por Hal Foster (1996) donde el artista se ha convertido en un etnógrafo de su propia cultura, recopilando informaciones, datos, confesiones, intimidades que podrían conformar una especie de archivo pseudo-etnográfico de la experiencia de vida en los noventa.

Un autor que proviene del cine pero una de cuyas obras ha sido "abducida" por el mundo del arte y que participa de esas estrategias es Shoja Azir. Azir es un cineasta iraní que ha realizado tres largometrajes siempre con la temática de la frontera entre el género documental y la ficción. También ha colaborado en la grabación de todos los vídeos de la artista iraní Shirin Neshat. Así pues, siendo un autor que proviene del cine, ha estado muy conectado con el arte contemporáneo. En cualquier caso el cortometraje *Room with a view* (DVD color y sonido, 8'20'', 2004), del que hablaremos aquí, es uno de los ocho cortometrajes que conforman el largometraje *Windows*, película pensada como una unidad. Ha sido desde el mundo del arte desde el que se han apropiado este fragmento de la película (con el consentimiento, obviamente, del director) y lo han exhibido en un museo de arte contemporáneo, como una instalación. Creemos que esta apropiación desde el mundo del arte es debida a las posibilidades que ofrece esta obra de explotar emociones básicas, convirtiéndolas en espectáculo pero con un aparente velo intelectual de manera que pueda ser apropiado para la esfera elitista y "políticamente correcta" del arte consumir un producto que de otra forma estaría mal visto.

Se ha producido una visibilización de las temáticas de lo íntimo y de lo cotidiano (lo morboso o fuerte emocionalmente también) que desde nuestro punto de vista responde a una recolonización de los ámbitos de la cotidianidad y de la subjetividad desde el capital (consumo) de los espacios que iban perdiéndose tras algunos de los cambios sociales y políticos logrados (situación de la mujer, de las minorías y otras subjetividades, las transformaciones de la intimidad, etc.). Así, el potencial transformador de lo íntimo y cotidiano es recolonizado a través de una resexualización o erotización (masculinizada) y de una mercantilización (espectacularización de lo obscuro, esteticismo...). Este fenómeno se ha dado en todos los medios de comunicación (televisión, prensa, cine, arte) observándose agudizado desde la década anterior (años 90). Estas son algunas de las estrategias de parte del arte de los años 90 y de ahí que los comisarios "descubran arte" en algunas películas de algunos cineastas que se ajustan a ello.

La obra *Room with a view* (mostrada en España en el MUSAC (Museo de arte contemporáneo de Castilla y León), dentro de la exposición "Emergencias" (1 Abril-21 Agosto 2005) se ve como una instalación, proyectada en la pared de una de las salas del museo. Shoja Azir (Shiraz, Irán, 1958) presenta el cortometraje mencionado que es una de las ocho historias que componen *Windows*. En *Windows* la ventana es la protagonista y vínculo entre los ocho cortometrajes que la conforman. No se proyectan los otros siete cortometrajes que forman parte de *Windows*. Desde el punto de vista del análisis del propio lenguaje fílmico vemos que en el encuadre utilizado se nos presenta a una pareja de adultos, en un hogar medio americano. El hombre está sentado a un lado de la ventana y la mujer al otro. Ambos (lo deducimos porque oímos la banda sonora) están viendo una película de Hollywood (*An Affair to Remember*) en la televisión. Entre ambos enmarcan la ventana, a través de la cual vemos un trozo de parque (un banco, unos árboles y un camino). En la banda sonora escuchamos los sonidos de dentro de la habitación (o sala de estar), es decir, la conversación de la pareja y la banda sonora de la película que están vien-

do. Del parque no oímos nada. Sin que en ningún momento la pareja sea consciente de lo que está ocurriendo fuera nosotros vemos como llega un grupo de adolescentes al banco del parque. Están bebiendo, fumando, con actitud pandillera y chulesca. Se acerca una chica por el camino haciendo *footing*, la agarran, la tumban en el suelo y la violan uno por uno todos ellos. Mientras esto ocurre nosotros seguimos escuchando las conversaciones cursis y sentimentales de la pareja respecto de la escena de amor que están viendo en la película.

Así pues se crean tres espacios y tiempos: la escena doméstica en el salón con la pareja viendo la tele, la película que escuchamos (años 50), y al mismo tiempo (real) la violación en pandilla que vemos a través de la ventana en el parque público. Evidentemente se da un juego entre la realidad y la ficción, entre lo público y lo privado: se nos presenta una ficción (es un cortometraje) filmada en clave ilusionista, intentando producir un efecto de realismo, con la cámara casi fija dentro del salón de una casa, y el parque en el que ocurre la escena exterior en aparente tiempo real. La sensación de que se trata de una cámara grabando en vivo y en directo, se refuerza por estar filmada en una toma continua sin cortes, y también por la disposición en la sala del museo (y no en un cine). El entrar en un espacio tradicional de cine (la sala de cine) ayuda a concienciarnos de que estamos entrando en un mundo separado, de ficción. En un museo es más difícil captar esta separación. Aún así, este cortometraje, proyectado en la pared de una sala (cerrada con cortinas para mantener cierta oscuridad) mantiene una estructura narrativa lineal en la que ocurre una acción con un principio y un final. Sí que está exhibida en un espacio abierto del que se puede entrar y salir a voluntad pero salvo esa característica, la única transformación formal desde el lenguaje fílmico al arte contemporáneo es el hecho de separarla de los otros siete cortometrajes que conforman la película *Windows* y proyectarla en un museo como una pieza de arte contemporáneo. No parece que estemos ante una transformación de lenguaje fílmico en cine de exposición (tal y como lo define Sharrits) sino más bien de una apropiación directa del cine por parte de la institución del Arte.

Según vemos se trata de analizar qué es lo que en esta obra puede llamar la atención a los comisarios y galeristas para introducirla en el campo del arte. Y lo que argumentamos es que, como en muchas instalaciones (de fotografía y vídeo) de otros artistas desde los años 90 esta obra muestra un interés por lo "real" (Foster, 1996), en el tratamiento formal entre realidad y ficción y a la vez un acercamiento a temáticas que abordan cuestiones de lo privado y lo público. Bajo una supuesta crítica intelectual se nos muestran imágenes que transmiten una erotización de situaciones de vulnerabilidad, que son estetizadas (Benjamin, 1934). Este tipo de estrategia ha sido habitual en el mundo del arte desde los años 90.

En concreto planteamos si no se está produciendo (en todos los medios culturales) una recolonización de los espacios de lo privado hacia su mercantilización, para un vaciamiento del sujeto reconvertido en más consumista, más acrítico, y que esto se lleva a cabo las más de las veces a través de la manipulación de las emociones y de la erotización de casi todo, para llevarlo al terreno de lo no-racional.

¿Era necesario representar una violación en pandilla? Creemos que ese recurso fácil, trillado, provee de una innegable carga emocional a cualquier espectador, creemos que es esa la base emocional utilizada para dotar de fuerza a la pieza pero, nos preguntamos, ¿para qué? ¿Cuál es el objetivo? Lo que se consigue es producir una insensibilización del espectador al dolor ajeno, pues prima el enganche estético, intelectual. Las imágenes están bellamente filmadas y compostas, el encuadre, el *tempo*, y el hecho de mostrarse en el contexto de un museo de arte con-

temporáneo, todo ayuda a que en la parte emocional (filmación en clave realista) quedemos atrapados. La realidad es que asistimos a una violación, pero se nos anestesia frente a esa situación de dolor del otro, al estar nuestra cabeza ocupada analizando el lenguaje intelectual de la obra (los tres espacios de representación, la cultura americana, el contraste entre la pareja sensible y la realidad de fuera, etc.).

Mediante este mecanismo disfrazado de alta cultura o de velo intelectual, se produce una espectacularización "fina", que no deja de ser parecida a la que se observa en otros medios (televisión, prensa), pero al estar bendecida por la alta cultura nos permite una distancia que nos redime de cualquier culpa. Si este cortometraje se hubiera visto en una sala de cine, junto a los otros siete que forman la película *Windows* la lectura sería diferente. El mundo del arte se apropia hoy de aquellos elementos que le resultan útiles, sin tratarse ya de una transformación del lenguaje experimental o innovador (cosa que creemos se dio en los años 60 y 70) sino de un trasvase entre campos.

Existe hoy una línea de trabajos artísticos que sigue trabajando en esa hibridación enriquecedora entre ambos lenguajes (cine y arte), por ejemplo el vídeo "*60 minutes*" (1996)³ de la propia Gillian Wearing, o algunos trabajos de Sergio Prego, entre otros muchos. Pero cuando observamos la obra de algunos cineastas transportada al ámbito del museo prácticamente sin cambio alguno (narración lineal, etc.) podemos decir que se estaría produciendo una apropiación desde el campo del arte, por intereses del propio campo. En este caso frecuentemente los cineastas consienten en una serie de transformaciones que condicionan o trastornan la lectura original de sus obras, quizás debido a la carencia de un circuito donde dar cabida a su producción.

La artista Gillian Wearing también bordea esta problemática aunque con otros planteamientos. Para realizar *Borrachos* (*Drunk*, 1997/99) trabajó durante dos años con borrachos de la calle a los que contactó para grabarles. Las sesiones de grabación se llevaban a cabo en su estudio (fondo aséptico blanco, sin mobiliario alguno) y la idea consistía en grabarles durante sus borracheras. Se mostraban tres proyecciones de vídeo sobre tres pantallas de una duración de 23 min., en blanco y negro, y con sonido real. En cada pantalla se proyectan estas grabaciones que los muestran mientras se van emborrachando, cómo se pelean entre ellos, se tambalean, etc. hasta desplomarse al suelo medio inconscientes en algún caso. Tampoco se trata en este caso de cine de exposición, en el sentido experimental de los años 60 y 70.

Wearing ha repetido en diversas ocasiones que lo que le interesaba en esta obra es el comportamiento desinhibido, y que esto es lo que quería grabar: « No quería mostrarlos en sus pisos o en los lugares a los que normalmente acuden. En aquella ocasión no pretendía mostrar la particularidad de sus circunstancias o su estilo de vida en sí. Quería mostrar algo más atemporal y universal!» (Fundació La Caixa, 2001: 26). Los vídeos son muy impactantes y, a nuestro modo de ver, esta es la obra más delicada y fronteriza de Wearing, donde la 'utilización' u objetivación de sus sujetos es más clara. La única iniciativa que persigue de ellos es exhibirles durante su borrachera. Como pieza artística es potente. Afecta. Pero nos parece un caso claro de conversión de unas personas en espectáculo, independientemente de que se les haya pagado o que estén ahí por propia voluntad.

Pensamos, como en el caso anterior, que pone los pelos de punta estar en la calle Serrano de Madrid (sede de la Fundación "la Caixa" donde se expusieron estos trabajos, así como en el CGAC), con un despliegue de medios tecnológicos (videoproyecciones, grandes espacios) observando las borracheras de unos vagabundos.

Creemos que no deja de ser de algún modo injustificable ya que están siendo utilizados para nuestro placer visual (nuestra mirada), es más, están siendo estetizadas unas situaciones en las que las personas aparecen sin autocontrol, vulnerables, personas que han de tener la autoestima muy baja para que ni les importe ser grabadas en ese estado. Y todo esto para deleite de un público (de una clase a la que ellos no pertenecen, al menos actualmente) que va a sentir o asco, o alivio, o morbo, o excitación, o incluso placer, pero en donde no se percibe cuál es la reflexión (Solomon-Godeau, 1999).

Porque aquí nada se muestra para emitir un juicio personal, pero tampoco hay la menor intención de transformar esa situación o mostrar los porqués, las causas, que la facilitan. Como la propia Wearing dice están ahí para mostrar la 'esencia' de la desinhibición producida por efecto del alcohol. Pero aquí no nos muestran una borrachera de viernes por la noche con los amigos, donde podría estudiarse el efecto del alcohol. No, aquí se trata de unas vidas por completo rendidas a éste. Donde la voluntad de la persona está anulada. Y eso es lo que se nos enseña, estetizado, con un *tempo* fílmico muy bello, en imágenes en blanco y negro que ayudan a que nos olvidemos de que estas personas son reales, las aísla en un espacio blanco para que sólo veamos su pérdida de control racional... Con estos medios nos impresiona y conmueve, o más bien nos impacta.

Ellos consienten en eso. Pero a nuestro modo de ver no se da el consentimiento en una relación de igualdad. En nuestra opinión se estetiza la indiferencia hacia la situación de personas que están inmersas en procesos de autodestrucción, sin añadir nada a ello. Quizás se pretende que confundamos estos procesos con desinhibiciones, e incluso con un estado de mayor libertad o liberación...

Resulta difícil no traer a colación las fotografías de Boris Mikhailov (2000) (*Case history*, 1997) donde retrata –en su medio– a este mismo tipo de personas (borrachos, *homeless*, gente de la calle). A pesar de ser un trabajo igualmente delicado y cuestionable, se percibe en estas fotografías cómo ellos mantienen su dignidad. Se nos muestra su propio mundo sensual, su propia belleza y sexualidad (a pesar de sus enfermedades y sus impactantes problemas físicos). Al mostrar su entorno estas personas están inmersas en un contexto sociohistórico y esto permite una cierta lectura de crítica social a su situación. Esto no ocurre en el caso de Wearing. Por eso hablaríamos de utilización de una situación 'espectacularizada' en lugar de una crítica (transformadora o denunciante) a los problemas sociales.

En la obra de Wearing se dan varias relaciones con lo 'real'. Por una parte toda la gente que participa en sus propuestas es gente corriente, no son personajes ficticios. Esto produce una sensación de credibilidad, que, como la propia Wearing indica, no podría conseguirse si los personajes y las cosas que cuentan fueran inventadas, pues entonces no se podría evitar caer en los estereotipos (como, de hecho es el caso de Shoja Azir). Y si su obra da esa sensación de frescura y viveza es precisamente porque está basada en personas e historias de la vida real. Lo inventado en la obra de Wearing son las reglas que ella propone, las situaciones en las que hace participar a la gente, pero el "material emocional" viene de la propia vida.

La viveza en la obra de Shoja Azir está conseguida por el impacto emocional de una situación que sus cámaras nos hacen sentir como si nosotros simplemente (sin hacernos conscientes del narrador) estuviéramos allí, y su presentación en una sala de museo nos reafirma que no se trata de una ficción, que podría tratarse de un género documental (tan al uso en el arte contemporáneo de los últimos años). Con respecto al tema de la verdad, Gillian Wearing ha dejado claro

que la fotografía (o el vídeo) siempre conllevan una ficcionalización. A veces utiliza actores y a veces gente real, pero la audiencia no siempre sabe la diferencia. Pero cuando sabemos que sí se trata de una persona real nos afecta de modo más molesto.

Shoja Azir no nos produciría ese efecto de realismo con igual facilidad si viéramos su película en un cine porque la clave en ese caso sería de ficción. Sin embargo se consigue el efecto buscado (la necesidad de lo "real") en el contexto del museo de arte. Sus personajes son actores, sin embargo las claves en que está filmado remiten al ilusionismo de que no hay narrador, que nosotros estamos allí como testigos objetivos. La cuestión está en que la carga emocional de la pieza produce en el fondo un mecanismo conservador pues por la vía de la estetización fomenta nuestra pasividad y distancia al observar unos hechos que, siendo éticamente graves, pasan sin censura a nuestro cerebro, distraído éste con el velo intelectual de descifrar los tiempos y espacios de la obra... Por otra parte si la argumentación de la motivación de la pieza es hacernos conscientes de ese mecanismo de enfriamiento y pasividad que producen los medios en nuestra cultura (o la americana), ¿qué necesidad hay de repetirlos? ¿Aporta algo esa reincidencia o, por el contrario, insiste en el mismo mecanismo para que una serie de galeristas, coleccionistas, espectadores cultivados del arte contemporáneo, etc. puedan camufladamente "disfrutar"⁴ (Solomon-Godeau, 1999) de ello? ¿Se produciría el mismo efecto si viéramos este corto junto con los otros siete en una sala de cine?

Estas modalidades de narración, traídas desde el cine al museo, parecen resultar muy útiles a un campo (arte) siempre necesitado de carga emocional "primaria", disfrazada sin embargo de contenido social e intelectual. El cineasta Shoja Azir, en este cortometraje insertado en un museo, hace ficción en clave de realismo y erotiza sus imágenes, que es principalmente lo que nos engancha a su instalación, gracias a la estetización de la vulnerabilidad de un ser humano que contemplamos sin rechazo ético o moral pues estamos distraídos analizando la inteligencia de la mezcla de tiempos y espacios, convencidos de asistir a una sesuda obra. Consigue pues un malabarismo muy buscado en estos tiempos: un distanciamiento intelectual que nos libere de culpas, que nos distancie emocionalmente a la vez que nos produce un cierto placer (Foster, 1996).⁵

Así pues, defenderemos que hoy, en cierto tipo de obras, lo que se está produciendo no es una mezcla experimental de lenguajes del cine y del arte sino una apropiación conveniente que incluso transforma el mensaje original en aras de su interés. En cuanto al fenómeno inverso (por ejemplo el caso de la obra de Gillian Wearing analizada) se trataría de utilizar técnicas cinematográficas para estetizar unos contenidos impactantes⁶ (Benjamin, 1934).

En el caso de esta pieza que criticamos de Gillian Wearing el lenguaje empleado, es el de un documental (personajes reales) ficcionalizado (sacados de su contexto) y estetizado (la propia instalación en un tríptico –tres grandes pantallas– simultáneas, el montaje, los encuadres y tomas), pero por la naturaleza emocional que lo nutre se llega a estetizar de nuevo una situación de vulnerabilidad y desigualdad pues se trata de una degradación publicitada para uso y disfrute de una clase social culta sin ningún ánimo transformador, como ya hemos argumentado. Estas serían algunas de las estrategias para sacar rendimiento artístico a situaciones de vulnerabilidad emocional con las técnicas y estrategias sumadas del lenguaje del cine introducido en el contexto (campo) del arte contemporáneo.

Bibliografía

- BENJAMIN, W. (1934): «El autor como productor» dins WALLIS, B. (ed) (1984): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001.
- BENJAMIN, W. (1936): *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1990.
- BOURDEAU, P. (1992): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- BREA J.L. (2000): «Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento», *Acción Paralela n° 5*, enero 2000.
- FOSTER, H. (1996): *El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- FUNDACIÓ LA CAIXA, CGAC (2001): *Gillian Wearing*, Barcelona. Catálogo.
- LOWRY, J. (1977): «Photography, Video and the Everyday». *Creative Camera*, Londres, Aug./Sept. 1997. pp. 16-21.
- ROYOUX, J.-C. (2000): « Por un cine de exposición», *Acción Paralela n° 5*, enero 2000.
- SHARRITS, P. (1978): *Film Culture Numéro spécial Paul Sharrits*, nº 65/66.
- SOLOMON-GODEAU, A. (1999): « Restaurando el realismo en el fin de siglo: nuevas encarnaciones del documental» dins XUNTA DE GALICIA (1999): *Mas allá de los límites. La fotografía contemporánea. Ciclo de conferencias*, Santiago (CGAC).
- THE HASSELBLAD AWARD, (2000): *Boris Mikhailov*, entrevista con Jan Kaila. Catálogo.

Notas

- ¹ Se refiere a las narraciones audiovisuales que son mostradas en espacios de arte contemporáneo.
- ² Para una exploración de las influencias y transformaciones del cine en el arte contemporáneo ver BREA, J. L., (2000, p.39) y ROYOUX, J.-C.,(2000, p. 91).
- ³ En este vídeo de 60 min. de duración la artista hizo permanecer a una plantilla de policía de Londres (vestidos con el uniforme) totalmente quietos, posando en grupo y en silencio durante 60 min., mientras les grababa con su cámara de vídeo.
- ⁴ Este es el argumento que utiliza Abigail Solomon-Godeau al hablar del componente sádico de los espectadores de la obra de Richard Billingham, al observar, en sus fotografías, a los padres de éste, en su destructiva privacidad (alcohólicos de la clase social baja de Inglaterra), que, con la excusa de que el observador no es externo a ellos (es el propio hijo) tranquiliza las conciencias del espectador (normalmente perteneciente a otra clase social).
- ⁵ Hal Foster habló de la "escisión moral" del sujeto contemporáneo, que es la paradoja del disgusto rebajado por la fascinación, y que es otra de las expresiones de la des-conexión del sujeto de hoy. También llamó razón cínica (sé, pero aún así...) a la que está actuando en muchas ocasiones en el sujeto actual.
- ⁶ A esta estatización de la miseria alude Walter Benjamin en «El artista como productor» (1934) al referirse al movimiento fotográfico de la *Nueva Objetividad*.

El baile de pareja en dos momentos del cine norteamericano

Luisa Moreno Cardenal
Universidad de Valladolid



Considerando el baile de pareja como una manera privilegiada de poner en escena la dialéctica entre lo masculino y lo femenino, aprovechamos la ocasión extraordinaria que nos brinda el cine musical para hacer una lectura detenida de este tipo de representación artística para localizar los elementos que articulan la posibilidad o imposibilidad de la relación de pareja. Tomamos como ejemplo dos películas alejadas en tiempo y estilo a las que someteremos a un análisis comparativo. La metodología de análisis textual que ponemos en funcionamiento se basa en los principios aplicados por la Teoría del texto que Jesús González Requena desarrolla a partir de los presupuestos de la semiótica dando un paso más allá en el estudio de la imagen y la trama: lectura al pie de la letra de lo que la imagen muestra, análisis de las significaciones de los operadores textuales u objetos con especial presencia en escena, localización del punto de ignición y lectura de los ejes de las miradas, y disposición de los elementos escenográficos. Abordaremos el análisis de la última secuencia de *They Shoot Horses, Don't They?* (*Danzad, Danzad, Malditos*, Sydney Pollack, 1969) y de *Follow the Fleet* (*Sigamos la flota*, Mark Sandrich, 1936). En cada una de las secuencias a estudio localizamos el punto de ignición¹ de sus respectivas tramas, unas tramas que, en el análisis intertextual que sigue, nos permiten comparar la deconstrucción del baile de pareja puesta en escena por Pollack, con la construcción simbólica que, a través del baile, pone en escena Sandrich. Una serie de elementos comunes dan pie al análisis comparativo: además de ser ambas secuencias la resolución de los relatos a los que pertenecen, las dos están protagonizadas por un hombre y una mujer en crisis; en ambos casos la acción tiene lugar en un espacio físico de transición entre un interior *lúdico*² y un exterior *vertiginoso*, una terraza al borde del mar. Repararemos también en ciertos objetos que aparecen como operadores textuales tanto en una secuencia

como en otra. El fin de este breve ejercicio de análisis textual es, en última instancia, valorar la eficacia simbólica del baile en relación con la construcción de la diferencia sexual en el texto clásico, en oposición al desbaratamiento del baile y su relación con la deconstrucción de la diferencia sexual en el texto posclásico, observando cómo se establece, en el campo de la representación cinematográfica, la posibilidad de que exista o no la relación sexual.

EMPEZANDO POR EL PRINCIPIO

El título de la obra de Pollack se sitúa sobre un espacio abierto, donde un caballo corre a campo traviesa poniendo de manifiesto su vitalidad, su energía volcada en un trotar libre, salvaje, pero marcado por esa pregunta que se posa sobre la imagen anunciando su aniquilación (*Disparan a los caballos, ¿no?*). El interrogante se resuelve de inmediato cuando el caballo muere sacrificado tras una caída. El título de la obra de Sandrich aparece sobre las siluetas de unos barcos de guerra, marcados por un imperativo que requiere movimiento (*Sigamos la Flota*), y también, de manera arquetípica, valor para enfrentarse, pues se trata de barcos de guerra, utilizados, eso sí, metafóricamente, ya que no estamos ante una película bélica, sino ante una comedia romántica. La llamada a moverse y a enfrentarse cobrará especial densidad en el terreno del romance en la secuencia a estudio.

Veamos cómo aparecen los nombres de cada cineasta: El nombre de Pollack se posa sobre el caballo sacrificado; un primer plano del animal inmóvil ha sustituido al plano general del animal en movimiento. Bajo el nombre de Sandrich vemos que los barcos de guerra han avanzado hacia el horizonte. Un plano general muestra el efecto de la movilidad de eso que veíamos en primer plano, algo que tenía un horizonte al que dirigirse y hacia donde ha puesto rumbo.

La tercera pareja de imágenes nos sumerge de lleno en las secuencias a estudio, las que suponen la resolución de los conflictos emocionales planteados en sendas tramas. Vemos a un hombre y a una mujer momentos antes de que tenga lugar la resolución de la crisis. En ambos casos la mujer está situada a la izquierda del plano, con la mirada abatida, perdida, y un gesto de desesperanza. A la derecha está el hombre, un hombre que mira el rostro de la mujer; el eje de la mirada del hombre hacia la mujer localiza el objeto de deseo, nos indica que ahí un deseo apunta. Sin embargo, el hombre mira al infinito, a un mar que queda en contracampo, presentado como abismo frente a la pareja. El hecho de que en ese momento clave de abatimiento la mujer no sea mirada por el hombre nos indica que ahí el deseo no encuentra lugar.

LAS PAREJAS DE BAILE

Robert (Michael Sarrazin) y Gloria (Jane Fonda) son los protagonistas de *They Shoot....* En una secuencia se nos muestran estáticos, tras haber bailado juntos durante cuarenta días. Este hecho les ha llevado a establecer un vínculo de intimidad suficiente para avivar el deseo de los espectadores de presenciar un romance: tanto de los espectadores diegéticos, el público del maratón, como de los extradiegéticos, quienes les vemos en la pantalla. Pero nosotros, los espectadores de la película, hemos entrado en la intimidad de esos personajes en primer plano y sabemos que es difícil que entre Robert y Gloria pueda haber romance. El hermetismo de

Gloria, su resentimiento y desconfianza, parecen ingobernables para Robert. Ella es pura pulsión (¿como el caballo de los títulos de crédito?), y él parece no tener suficiente pulso, estar desarmado frente a ella, fascinado. La indeterminación que reina en el terreno de la relación sexual de esta pareja de bailarines amateurs encontrará una alternativa siniestra: la de ser sustituida por una determinación de índole destructiva. Les aguarda un acto aniquilador, y no amoroso, en un escenario ya sin música ni pautas armónicas que seguir.

Bake (Fred Astaire) y Sherry (Ginger Rogers) son los protagonistas de la trama de *Follow...*, pero en la secuencia a estudio interpretan a unos personajes anónimos que nos son presentados esquemáticamente sobre un escenario para interpretar *Let's Face the Music and Dance*. No obstante, cuando este número llega, sí estamos familiarizados con la indeterminada y azarosa relación sentimental de la pareja Bake-Sherry. La aparición repentina de un número de carácter solemne en la resolución de una comedia nos lleva a preguntarnos en qué punto conecta una representación de tonos dramáticos con el tono ligero de la informal relación mantenida entre Bake y Sherry a lo largo de la trama. A través de la canción y de los pasos de baile, el hombre y la mujer interpretados por Bake y Sherry van a superar una crisis; una crisis de indeterminación. Es ahí donde conecta el número ceremonial con la comedia de enredo, en la determinación, pues tras la representación de *Let's Face the Music and Dance*, los *inmaduros* Bake y Sherry madurarán al tomar por fin una decisión que les incumbe a ambos: la de comprometerse. Por tanto aquí un acto amoroso, y no aniquilador, pondrá fin al conflicto emocional.

LA CONDICIÓN DEL BAILE DE PAREJA

Antes de continuar, parémonos brevemente para hablar del baile de pareja. Observando las maneras tradicionales de ejecutar los bailes de pareja, y sirviéndonos de la oportunidad extraordinaria que nos brinda el cine musical para recrearnos en ello, comprobamos algo: que en su desarrollo el hombre lleva a la mujer, y la mujer se deja llevar por el hombre. Así que, podemos considerar que existe una condición para bailar en pareja que se podría enunciar así: El hombre ha de (saber) llevar a la mujer, y la mujer ha de (saber) dejarse llevar por el hombre.

Entonces, lo que en principio podría verse simplemente como una manera intrascendente de deleite dentro del folklore y el ámbito de la fiesta, se perfila como una forma codificada de acercamiento entre el hombre y la mujer. Además de conllevar un sentir desenfadado (sentir la música, su armonía, sentir el cuerpo en movimiento —el propio y el del otro—), la desenvoltura arropada por las pautas coreográficas que ha de seguir una pareja de baile adquiere un sentido con cierta trascendencia: tender puentes entre el hombre y la mujer en los prolegómenos de la relación sexual, terreno éste donde el desenfado se torna en rubor ante eso que no está codificado: lo real del cuerpo a cuerpo.

PELÍCULAS DONDE SE BAILA EN PAREJA

They Shoot... no suele aparecer mencionada en las antologías sobre el género musical³, pero para nosotros tendrá esa categoría, la de película musical, pues en ella el baile es determinante; a través de su desarrollo se nos plantea el problema que afecta a los protagonistas: la posibilidad

o imposibilidad de romance entre ellos. Durante el maratón, cada una de las parejas que concursa ha de aguantar el máximo tiempo posible en movimiento para no ser eliminada. Si desfallece solo un miembro de la pareja, el que queda desparejado tiene la oportunidad de bailar en solitario durante un tiempo, esperando tener la suerte de que la pareja de otro desfallezca para crear así una nueva pareja y poder continuar. El devenir de la historia nos pone en la pista de un final ya anunciado metafóricamente en los títulos de presentación: la aniquilación como única manera de resolver. El puente de encuentro entre lo masculino y lo femenino que podría tender el baile de pareja es aquí progresivamente resquebrajado en su estructura; el destinador⁴ de los sujetos de este relato (el animador del show) tiene como misión penalizar al que flaquea y orquestar la aniquilación mutua en la pista de baile, una pista que, en lugar de configurarse como un escenario de deseo (como ocurre en los musicales clásicos), se va a configurar como escenario de un *espectáculo de lo real*⁵ alimentado con carne humana expuesta al desgaste. Tal es el desgaste, que parece pertinente que Robert y Gloria ya no bailen en la secuencia final; el estatismo sustituye de manera tajante al movimiento, suscribiendo lo planteado en los títulos de crédito.

En *Follow...* (este sí musical ortodoxo, recogido en todas las antologías del género), la relación que mantienen los protagonistas está matizada en gran medida por los números que Bake y Sherry cantan y bailan, por separado o en pareja, a lo largo de la trama, unos números de carácter desenfadado, impregnados de la alegría que suelen poner en escena las comedias musicales clásicas. Pero, como en todo texto clásico, aguarda el momento de la verdad, momento en el que lo lúdico (donde estaría incluido el juego del cortejo, que entre Bake y Sherry no acaba de concretarse) da paso al encuentro con algo que se escapa del juego, algo *que quema*, y que en los musicales suele aparecer simbolizado con un número de baile romántico, una suerte de estilización del encuentro sexual. En *Follow...*, como en todo relato clásico, no se elude el encuentro sexual, sino que se articula de manera simbólica. La articulación simbólica basa su estructura en las pautas que cada miembro de la pareja asume para ocupar su lugar en dialéctica con el sexo opuesto, pautas especialmente plásticas en el género que nos ocupa, donde el encuentro de hombre y mujer se rige por la coreografía, el vestuario, la escenografía y los ejes de la mirada que participan de la puesta en escena; es allí, en escena, donde hombre y mujer asumen la condición ya esbozada del baile de pareja, una condición que consideramos íntimamente ligada a las estructuras psíquicas de la sexualidad y que marca una barrera entre lo masculino y(/) lo femenino⁶:

El hombre ha de (saber) llevar a la mujer, por tanto, hacerse cargo de una postura activa⁷, sujetar firmemente a la mujer en el desfallecimiento, en el abandono al goce. La mujer ha de (saber) dejarse llevar por el hombre, por tanto hacerse cargo de una postura pasiva, dejarse sujetar, confiando en la firmeza de aquel que marca los movimientos, abandonarse al goce.

LO MASCULINO Y LO FEMENINO. OPERADORES TEXTUALES

Para identificar cómo se construye la diferencia sexual en una puesta en escena ya hemos mencionado una serie de elementos determinantes: el vestuario, la escenografía, y en los musicales, de manera especialmente plástica, las posturas y movimientos que componen la coreografía de un baile. A todo ello añadimos la presencia de objetos que actúan como operadores textuales.

Los elementos que marcarían la diferencia sexual en *They Shoot...* se van desdibujando según

avanza la trama. El vestuario de los protagonistas marca claras diferencias sexuales al comienzo de la película (los hombres visten pantalones, las mujeres vestidos y faldas) pero acaba siendo muy similar, pues va cobrando protagonismo en el atuendo de unos y otras los jerseys unisex proporcionados por los distintos patrocinadores de las parejas concursantes, poco a poco convertidas en mercancías.

Aun tratándose de un concurso cuyos participantes son parejas, la postura que ocupa cada miembro en la ejecución de los bailes está determinada por el abatimiento, circunstancia que provocará que unas veces sujete el hombre a la mujer, y otras la mujer al hombre, alterando así la condición que localizamos en el baile de pareja. El desplazamiento desde el centro de la pista hacia la ubicación final en la terraza, límite del espacio que Robert y Gloria habitan juntos durante el concurso, descentra a la pareja del lugar nuclear del baile, lugar que no se ha podido configurar como escenario de deseo, sino como espacio para la especulación económica.

En *Follow...* observamos una evolución del vestuario muy diferente. A lo largo de la trama, los eternos enamorados e indecisos Bake y Sherry actúan como unos niños en cuya relación se suceden despropósitos, enfados y juegos de espejo que tendrán su rima en ciertos atuendos. Pero cuando Bake y Sherry se *embarcan* en la puesta en escena de un baile romántico, aparecen ante nosotros transformados en un hombre y una mujer arquetípicos, ya no tan sólo por los atuendos ortodoxos que visten –Astaire a la manera clásica de otros musicales de la RKO, por fin con chaqué⁸; Rogers con vestido largo, tacones y pelo recogido– sino también por la densidad de sus gestos: la tristeza, el abatimiento y la vulnerabilidad con la que inicialmente aparece cada uno en el escenario que comparten, se torna en valor y fuerza para ocupar cada uno la postura que condiciona el baile de pareja.

Con los primeros pasos, el hombre “hipnotiza” a la mujer conduciéndola al centro de una pista recorrida por rayas en haz que apuntan a ese centro, de manera similar a los escenarios de otros números románticos de la serie Astaire-Rogers, como *Nighth and Day*, de *The Gay Divorcee* o *Cheek to Cheek* de *Top Hat*. El centro se convierte así en un punto de encuentro en el que lo masculino y lo femenino interactúan, transformando la pulsión en deseo y posibilitando la relación sexual.

El baile de *Let's face...* está rodado en un solo plano general corto en el que la cámara acompaña los movimientos de los bailarines, y la coreografía marca alternativamente los acercamientos y distanciamientos entre el hombre y la mujer que anteceden al abrazo final. En paralelo a la coreografía, la puesta en escena gestual, los ejes de las miradas, dan prueba de que ahí se juega una tarea difícil, dramática, pero reglada y, según avanzan los movimientos, gozada. *Let's Face...*, a diferencia de otros números musicales interpretados por Astaire y Rogers, escenifica con especial plasticidad la *soledad* de cada miembro de la pareja, pero también el milagro del encuentro entre ambas soledades, encuentro que transforma la dualidad inicial del *todo/nada*, fuente de frustración, en la posibilidad de *algo*, fuente de esperanza; *algo* que tiene que ver con un tiempo concreto, el presente del que habla la canción (la transcribimos más adelante); y una proyección de futuro, el que marca la salida de escena de la pareja, sujetándose el uno al otro al hacer mutis, con una postura inusual en las coreografías de Astaire y Rogers, y en general atípica en los bailes de pareja.

LA PISTOLA Y EL VELO

En la última secuencia de *They Shoot...* descubrimos que Gloria lleva una pistola en su bolso. Se nos muestra, en plano subjetivo de Gloria, el lugar desde donde ella misma se apunta. Vemos una imagen alegórica del sexo femenino, unas manos unidas por las puntas de los dedos formando un triángulo que encierra un espacio vacío, en este caso ocupado por una pistola, operador textual ligado simbólicamente al sexo masculino⁹. Gloria, incapaz de utilizar el arma, pide ayuda a Robert entregándosela; él se hace cargo, así, del arma, del instrumento con el que va a poder llevar a cabo el único acto eficaz que parece posible entre ese hombre y esa mujer ya desdibujados, y que sustituirá a la relación sexual. La coincidencia de elementos alusivos a ambos sexos, tiene su rima en un fundido de transición hacia el acto que nos ofrece el rostro masculino y el femenino superpuestos: el rostro de Robert preparado para disparar, mirando el perfil de Gloria, que aguarda el disparo con los ojos cerrados. La potencia que demanda Gloria a Robert con su petición de ayuda sólo puede manifestarse con el uso de la pistola y a través de un acto, ya no sexual, sino aniquilador.

En *Follow...* también encontramos una pistola, pero en este caso es el hombre quien la porta, e impide a la mujer que pueda cogerla, deshaciéndose finalmente del arma. Si bien hemos considerado que es la pistola el operador textual a través del cual el hombre toma posiciones en *They Shoot...*, en *Follow...* lo masculino se construirá en dialéctica, no con la pistola, sino con la mujer, quien también parte provista de un operador textual convencionalmente ligado al sexo femenino: un pañuelo, un velo¹⁰, sujetado con las manos a la altura de sus caderas, y del que también se deshará en los primeros pasos de baile; el velo, en paralelo a la potencia metonímica de la pistola en el hombre, actúa como descriptor del sexo femenino, en tanto carente de objeto que simbolizar.

¿Qué elemento equivaldría en *They Shoot...* al velo de la mujer en *Follow...*? Para localizarlo es conveniente hacer un alto en la secuencia anterior a la que nos ocupa, la antesala del desenlace; allí se pone en dramática relación al hombre con una prenda femenina. La situación es la siguiente: Gloria ha perdido una media de seda y Robert la encuentra, pero al querer entregársela la rompe accidentalmente. El desgarrar de esa delicada prenda, última posesión valiosa del vestuario de Gloria, distintivo de su feminidad, desencadena las lágrimas de la mujer, que condensa en esa reacción toda su desesperación. La vulnerabilidad de Gloria y el acto fallido de Robert puestos en relación ahí, subrayan la imperiosa necesidad de que por fin tenga lugar un acto eficaz de Robert, un acto con el que ese hombre pueda responder de manera contundente a la demanda de la mujer, sin error. Por eso, cuando Gloria pide ayuda a Robert entregándole la pistola, hay una oportunidad para él de acertar, de no fallar; ahí el blanco está localizado en Gloria, en su sien; y por fin en Robert la potencia está localizada: en la pistola. Se pone así en escena una acción incontestable de ese hombre que repercute en la mujer, una respuesta concreta a la demanda aparentemente concreta de Gloria, confirmando la imposibilidad de una relación sexual entre ellos¹¹.

LA TERRAZA Y EL MAR

En la secuencia a estudio de *They Shoot...* los personajes están apoyados en la barandilla de una terraza, y en contracampo está el mar. La cámara, por tanto se sitúa en un abismo (el oscuro mar). Ese abismo, ese mar, está presente fuera de campo en otras secuencias de *They Shoot...*; su presencia sonora se hace notar en los cortos descansos de los concursantes, cuando llega el abatimiento, pues el espacio en el que están sus camastros está suspendido sobre la orilla,

donde golpea la marea. El mar en esta película es por tanto un espacio oscuro, ajeno, y vinculado al abatimiento

Ya hemos visto cómo, según avanza el número musical *Let's face...*, los personajes se acercan al centro del espacio donde se mueven, el punto más alejado de sus límites y de ese mar que se adivina en los contornos, que para la mujer se presenta en un principio también como abismo, un abismo al que arrojarle del que es alejada por el hombre. A lo largo de la trama de *Follow...* el mar está presente de manera constante. Los protagonistas masculinos son marineros y el ritmo narrativo está determinado por sus embarques y desembarques. Así, el mar aquí representa un contexto que, pudiendo haber resultado abismal, es controlado por quien lo conoce. Bake es marinero, no contempla el mar, lo navega, se desplaza por él, se instruye en él, por él se aleja de la mujer, y por él se acerca a ella, y será en la cubierta de un barco, sobre el mar, donde tenga lugar el encuentro amoroso. Sin embargo para Robert el mar es sólo objeto de fascinación y más tarde punto de fuga para la mirada en los momentos previos al acto.

VIDA O MUERTE

Tanto en *They Shoot...* como en *Follow...* se plantea el suicidio como solución a la crisis. En las secuencias analizadas la crisis viene motivada, en ambos casos, por el hecho de haber perdido dinero o la oportunidad de ganarlo. En *They Shoot...* Gloria es la que determina quitarse la vida, para lo cual pide ayuda a Robert, quien también anulará su propia vida en tanto que no opone resistencia al ser detenido tras disparar a Gloria. El trauma reprimido de Robert (ser testigo del sacrificio del caballo) se suscita allí, ante una mujer desesperada vista como animal herido cuyo único paliativo puede ser la muerte. En *Follow...* la crisis se plantea de manera esquemática, menos realista, estilizada a través del lenguaje corporal y los gestos de cada personaje. Aquí son ambos, hombre y mujer, quienes tienen la intención de suicidarse: él con una pistola, ella lanzándose al vacío. Pero aquí el hombre, al más puro estilo del amor cortés, sin conocer de antemano a la dama, deja de hacer lo que está haciendo (apuntarse con la pistola) para evitar que la mujer caiga al vacío, suscitando después un cambio de actitud activado por la canción de él y el baile de ambos. Haciendo uso de la palabra y del movimiento.

EL MOMENTO DE LA VERDAD: EL ACTO

Hemos visto cómo en las secuencias analizadas tiene lugar un acto aniquilador entre Robert y Gloria, cuyo efecto nos es mostrado, y un acto de amor entre Bake y Sherry cuyo efecto nos es ocultado.

Mostrar y ocultar caracterizarían respectivamente los órdenes de representación¹² a los que pertenece cada texto abordado: Posclásico uno, clásico el otro. Subrayemos otros datos que definirían estos órdenes: En *They Shoot...* el futuro de la pareja protagonista se niega. Nada ni nadie sujeta el devenir. En *Follow...*, sin embargo, hay una posibilidad de futuro, una oportunidad. Cuando Robert dispara a Gloria tiene lugar cierta celebración del fracaso de la vida, mientras que en *Follow...* lo que se representa es un ritual de cortejo, y lo que se celebra es el logro de seguir viviendo. Unas palabras invocan el romance como razón para seguir, y unos movimientos la reunión de dos personajes antes abocados a la soledad. Se plantea

entonces, respectivamente, en cada secuencia analizada, la imposibilidad o la posibilidad de religarse a la vida.

MATRIMONIO

Follow... es una comedia romántica clásica, donde el enredo se resuelve con la promesa de matrimonio de los protagonistas. El número *Let's face...* articula la inmediata celebración, no de una boda, sino de dos: la de Bake y Sherry, la pareja protagonista, y la de Bilge y Connie, la pareja secundaria. *Let's face...* es por tanto un número bisagra, un acto que tiende un puente hacia el futuro. En *They Shoot...* no va a haber matrimonio entre Robert y Gloria, aunque los organizadores del concurso les señalan como la pareja favorita del público y les proponen que se casen en escena para dar gusto a una audiencia ávida de emociones. Robert y Gloria no pierden el concurso, sino que lo abandonan tras esta propuesta. Robert queda impasible frente a la propuesta de impostar un matrimonio, mientras que Gloria se niega con contundencia, descubriendo, en la discusión que se origina con el organizador, que el premio que prometen a los ganadores es también una impostura. La situación de los protagonistas se ve así contaminada por una mentira tras otra. Pero algo nos llama la atención: curiosamente, en las últimas imágenes de *They Shoot...* tras la muerte de Gloria y la detención de Robert, Pollack nos lleva de vuelta a la pista de baile, donde aún quedan parejas en movimiento y el animador alienta a esas parejas a seguir luchando por ganar. Una de las parejas secundarias que han convivido con Robert y Gloria durante los cuarenta días, un hombre y su frágil mujer en avanzado estado de gestación, permanecen en el centro de la pista perfilándose claramente como los ganadores potenciales por su posición nuclear en escena. Quizá Pollack tuvo la intención de poner el punto y final con una imagen lo suficientemente "pregnante" para alimentar el patetismo, pero cabe pensar que quizá, inconscientemente, el cineasta deseó finalizar este duro relato con una puerta abierta al futuro: un futuro encarnado en ese matrimonio que espera un bebé y saca fuerzas para seguir bailando.

CATARSIS. EL DESTROZO Y LA DESTREZA

En el musical clásico de Hollywood, el baile aparece, no sólo como una parte fundamental del espectáculo que ofrece el género, sino también como una manera de derrochar energía, de canalizar el excedente pulsional. Bailes como canalizadores de energía, pero no sólo para los personajes que hay en escena, sino también, de manera catártica, para los espectadores. La pareja Astaire-Rogers fue modelo de baile y de romance. Las tramas de todas sus películas se parecen, como se parecen las de todos los relatos de un determinado conjunto mitológico. El plantel de actores se repite, y sus estructuras narrativas se asemejan, al igual que la frecuencia de los bailes dentro de las tramas y los tipos de coreografías. Pero no hay hastío por parte de los espectadores, sino deleite en la repetición¹³. No rebaja el interés saber que, por muy complejo que sea el enredo planteado, aguarda un baile en pareja y un final feliz. Frente al orden de representación clásico, los textos deconstructivos, como *They Shoot...*, preparan al espectador para un final impactante, inesperadamente crudo. Focalizan la herida queriendo desvelar una especie de verdad irrefutable que presenta al ser humano desprovisto de destreza para afrontar la frustración, expuesto al desgaste y al destrozo sin remisión. Al desmontar las

piezas que configuran las construcciones simbólicas, o mejor, al no hacerlas encajar, lo real emerge entonces desimbolizado, identificándose como *la cruda realidad*. Frente a esa realidad en crudo, toda construcción simbólica se vería como una mascarada, un cuento para niños. Sin embargo, aquí creemos que se olvida algo fundamental: que los textos simbólicos, como *Follow...*, lejos de obviar la dificultad que implica vivir, señalan la necesidad de poner en marcha capacidades humanas como la destreza, el valor, la creatividad, el afán de transformación y el de superación, y cómo no, el amor al arte. Quizá el problema recaiga en que para mover todos estos motores es imprescindible tener una impronta de sentido guiado por una promesa de futuro, una promesa que hace que el esfuerzo merezca la pena. Y en el caso que nos ocupa, el baile de pareja, se añaden otras condiciones imprescindibles: que suene la música, el saber agarrarse bien y el no tener miedo a tropezar, ni retraimiento, mientras se aprende la coreografía, y después.

Notas

- ¹ Jesús González Requena define el *punto de ignición* como el punto donde el texto *quema*, hacia donde el relato apunta. González Requena, Jesús. "Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de El manantial, de King Vidor". En: *El análisis cinematográfico*. Jesús González Requena (Comp.) Editorial Complutense. Madrid, 1995. p. 16
- ² Si bien la trama de *They Shoot...* tiene un contexto de juego por tratarse de una competición en la que habrá unos ganadores, la pequeña trama del número musical *Let's Face...* comienza en el interior de un casino, un lugar de juego donde también existe la posibilidad de ganar o perder.
- ³ Anotamos aquí la definición de lo que podría considerarse "género musical ortodoxo" que hace Joan Munsó Cabús: *Películas específicamente musicales: aquellas en que la música, las canciones y/o los bailes desempeñan un papel decisivo, o preponderante en lo que atañe a forma de expresión o simplemente en cuanto a espectáculo*. Munsó Cabús, Joan: *El Cine Musical. Vol. 1. Hollywood (1927-1944)*. Editorial Royal Books S.L. Barcelona (1996) en Nota del Autor. A pesar de esta definición, Munsó Cabús no incluye *They Shoot Horses, Don't They?* en su extenso corpus de estudio.
- ⁴ Al hablar de *Destinador* hacemos uso de la terminología establecida por Greimas, A.J. y Courtes, J: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1982
- ⁵ El formato *reality show* ha encontrado su nombre en el medio televisivo. No obstante no podemos dejar de considerar que antes de que este formato comenzase a ser explotado en la televisión existieron espectáculos de similar naturaleza, como el que aquí señalamos, o yendo un poco más lejos, algunos de los más populares en el ocio del Imperio Romano... Sobre el *reality* televisivo, es interesante consultar Castelló, Enrique: *A continuación les ofrecemos imágenes que, por su crudeza, pueden herir su sensibilidad...Televisión, o el umbral del goce*. Trama y Fondo, nº 2. Abril de 1997. pp 77-92
- ⁶ Freud establece las estructuras psíquicas de la sexualidad a través de su experiencia clínica; en ella, estas estructuras aparecen vinculadas a la diferencia sexual anatómica y a la trama edípica; el sujeto-hombre adoptará normalmente un papel activo en relación a la sujeto-mujer, quien adoptará normalmente un papel pasivo en relación con aquel (en el terreno de la sexualidad y, en el caso que nos ocupa, de sus simbolizaciones).
- ⁷ Jesús González Requena desarrolla una teoría sobre la relación sexual en *Del soberano Bien*. Trama y Fondo, nº 15. Segundo semestre 2003. Pp. 31-52. Tanto en este artículo como en otros trabajos del autor,

se desarrollan los enunciados referentes a las posturas activa y pasiva vinculadas a la sujeción del goce por parte del hombre y el abandono al mismo por parte de la mujer.

- ⁸ El atuendo de Astaire durante toda la película es de marinero raso. Que apareciera así vestido fue una decisión del estudio con la intención de acercar más el personaje de Astaire al público; así lo afirma Fred Ritzel en: Faulstich, Werner y Korte, Helmut (compiladores). *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas*. Vol. 2: 1925-1944. *El cine como fuerza social*. Ed. Siglo XXI (1995). Capítulo 13. Ritzel, Fred: La espontaneidad como confección – producción musical del decenio de 1930: *Follow the Fleet [Siga a la Flota]* (1936). P.261.
- ⁹ “El sueño posee para los genitales masculinos un gran número de representaciones que podemos considerar como simbólicas, y en las cuales el factor común de la comparación es casi siempre evidente. (...) La parte principal y la más interesante para los dos sexos del aparato genital del hombre, esto es, el pene, halla en primer lugar sus sustituciones simbólicas en objetos que se le asemejan por su forma, tales como bastones, paraguas, tallos, árboles, etc., y después en objetos que tienen, como él, la facultad de poder penetrar en el interior de un cuerpo y causar heridas: armas puntiagudas de toda clase, cuchillos, puñales, lanzas, sables, o también armas de fuego, tales como fusiles o pistolas, y más particularmente aquella que por su forma se presta con especialidad a esta comparación, o sea el revólver”. Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños. Freud total 1.0*. Ediciones Nueva Hélide (1995).
- ¹⁰ *Velo: Cualquier cosa delgada, ligera y más o menos transparente que oculta la vista de otra*. Casares, Julio. *Diccionario ideológico de la lengua española*. Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona (2001). En el desarrollo de la explicación del término que recoge Casares, esta prenda aparece vinculada a la mujer, pero también, a la vergüenza, al pudor. Encontramos otra acepción interesante de su simbolismo en el diccionario de símbolos de Cirlot: el velo significa la ocultación de ciertos aspectos de la verdad o de la deidad. CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Ed. Labor S.A. Barcelona (1991).
- ¹¹ La negación de la relación sexual es una idea formulada por Lacan que se convierte en una aseveración adoptada en gran medida por los discursos de la deconstrucción. Lacan dice: *El discurso analítico no se sostiene sino con el enunciado de que no hay relación sexual, de que es imposible formularla*. Lacan, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan. Libro 20. Aún 1972-1973* (Texto establecido por Jacques-Alain Miller) Ed. Paidós. Argentina (1992), p.17.
- ¹² El concepto de Orden de Representación que manejamos parte de la clasificación establecida por Jesús González Requena en *Clásico, Manierista, Posclásico*. Revista Área 5. UCM. Madrid (1996).
- ¹³ González Requena hace una revisión del concepto de relato simbólico deteniéndose en los cuentos de hadas en su obra inédita *Pensar el Cine Clásico* (op. cit): (...) “la tragedia griega clásica y los cuentos infantiles (...). Sus públicos, adultos en un caso e infantiles en otro, experimentan aún una mayor implicación emocional –es decir: participan más intensamente de sus mecanismos de suspense– cada vez que retornan a ellos. De manera que resulta obligado constatar no sólo que el suspense narrativo nada tiene que ver con la incertidumbre, sino que, por el contrario, es precisamente la certidumbre lo que más intensifica su eficacia”.

Medea: poética del agua. Un análisis sobre la actualización de un mito por Lars von Trier

Dr. Héctor Julio Pérez
Universidad Politécnica de Valencia

PRÓLOGO

Medea se inicia con un primer plano cenital de la mujer tumbada, vestida de negro. El encuadre sostenido durante nueve segundos ofrece el rostro de piel blanca con el contraste del negro vestido y de un pañuelo también negro que recoge todo su cabello, todo sobre la arena húmeda de una playa. Los sonidos de los pájaros conceden la amplitud del misterio al fuera de campo, el rostro de la mujer tiene los ojos cerrados hasta que inspira, y ese efecto expresivo del dolor, con una intensidad especial del sonido interno, interrumpe la inmovilidad del plano fijo. El encuadre se aleja rápidamente y cuando recoge el plano general de Medea en el centro comienza a girar sobre ella en el sentido de las agujas del reloj. La imagen se funde con un plano de detalle en travelling que sigue la línea en que el agua penetra en la arena por unos segundos. De nuevo un plano cenital de detalle que capta en dos segundos un brazo de espuma de mar entrando lentamente en la arena. Es un encuadre donde predomina el color oscuro y la lentitud: se funde con otro plano de detalle, pero esta vez de una mano de Medea tumbada, que muestra un gesto crispado y la mano hundiendo los dedos en la arena. Se repiten otro plano cenital de detalle de una minúscula lengua de mar entrando en la arena que precede otra vez el plano de la otra mano de Medea, que realiza el mismo gesto atrapando crispadamente la arena en su mano.

Medea trata de suicidarse, pues ya sabe que Jasón está por entregarse a Glauce, ya sabe que tendrá que abandonar a sus hijos, por eso, tras fracasar en su intento de suicidio, cuando se encuentra con el rey de los atenienses, le pregunta si puede ir a Atenas a refugiarse, sabiendo ya que tendrá que escapar de Corinto. En los títulos de crédito puede verse el perfil por el que la película va a mostrarnos al personaje femenino: la historia de Medea como la historia de una traición, de una mujer que ha sido devastada por una decisión injusta.

Medea encarna perfectamente una reincorporación del mito a la cultura visual contemporánea, donde se pueden leer toda una serie de elementos que conducen a una experiencia estética opuesta a ese objetivo reconfortante o dulcificador y compensatorio que Umberto Eco puso sobre la mesa hace ya muchos años refiriéndose al mito, a propósito de *Supermán*.¹ Sin duda, si *Medea* es un muy interesante ejercicio de traducción del gran mito griego al mundo actual es porque en esta obra la figura antropomórfica que emerge de la tragedia griega, ya en el propio Eurípides, alcanza unos perfiles humanos muy intensos.² Una lectura de la vigencia de esta narración, que permita poner al mito en situación de acreditarse como una de las formas más fructíferas de inspirar el arte contemporáneo, exige una comprensión de esta obra en clave antropomórfica. Pero para captar el verdadero canal de intensidad por el cual podemos reconocernos como espectadores contemporáneos frente a la *Medea* de Lars von Trier hay otra exigencia más. Es imprescindible llegar en el análisis a la dimensión poética con que la intensidad del protagonismo humano de *Medea* aparece inscrita en la naturaleza. Ya en el prólogo que acabamos de describir se expresan las condiciones en que se cumple esa fusión. El cuerpo de *Medea* no puede ser asumido por el lenguaje fílmico sin ser referido a las mismas condiciones de representación, fragmentación y en último término modificación, de una naturaleza que puede ser casi sin excepción identificada con el protagonismo del agua. Las manos de *Medea* cuando expresan la crispación del intento de suicidio reciben el mismo gesto de la cámara que los brazos del mar entrando lentamente en la arena. El valor poético del escenario asciende así a una función estética muy intensa en la narración que se manifiesta con constancia a través de una da las características que hacen más singular a esta obra en toda la historia de la cinematografía dedicada a los mitos griegos: el uso del sonido interno como criterio expresivo humano también en pie de igualdad con los sonidos de la naturaleza.

Voy a proponer como objetivo de mi análisis, por tanto, una lectura de la condición contemporánea de la *Medea* de Trier a través de una lectura atenta a reconocer la potencia poética de la naturaleza en los segmentos decisivos en la lógica narrativa de la obra, y para ello prestaré una especial atención a la sutil economía y equilibrio entre las líneas de intensidad estéticas de la imagen y del sonido.³ Sin pretender ser purista referiré algunas claves de mi análisis narrativo a una lectura alternativa de la *Poética* aristotélica respecto de ciertas opciones actuales que la relacionan con la cinematografía de consumo.⁴

ANÁLISIS

Glauce, la figura blanca, la imagen de una virgen sencilla, sonriente e inocente. La inocencia de una virgen adolescente que seduce con su desnudez al héroe Jasón es la primera imagen que reabre la narración tras el preludeo y los títulos de crédito. Comprenderemos que con la extraordinaria presencia de Glauce en esta narración, mucho mayor que en Eurípides, Trier concede un valor muy singular al significado de la vinculación entre la joven y Jasón como una traición que desencadena la tragedia. No hay que esperar mucho a la escena primordial para comprender la sustancia específicamente humana con la que se construye la lógica de la traición, se encuentra en el momento en que tras haberse sellado el pacto matrimonial entre Glauce y Jasón ambos están en medio de la noche en un espacio totalmente atravesado por el viento. La puesta en escena remite a un escenario misterioso, efectivamente la introducción de la escena es un encuadre oscuro de una barca en la que apenas se atisban en la penumbra a Glauce y Jasón.

A continuación una sirvienta sirve de guía a la cámara que, siguiéndola, recorre una casa dándonos imágenes de las paredes de lienzo. Todo se halla en una ténue oscuridad iluminada por un fuego que atraviesa los lienzos agitados por el viento marino. La música, que aparece como un tenebroso plano sonoro de las cuerdas en su sección más baja no solamente aporta un gran poder empático al misterio de la oscuridad y del sonido diegético del mar, que en ningún caso cesa: todo el sonido de esta escena, en esa doble función diegética y extradiegética, tiene una clara funcionalidad sintáctica para unir el plano del viaje en la barca de los dos y la escena introductoria al espacio ritual del primer encuentro entre los dos tras haber sellado el pacto matrimonial.

Aparece en un picado corto un tálamo cubierto de hojas verdes sobre el que se acuesta Glauce, Jasón se acerca y tras acariciarla lentamente en su rostro demuestra su deseo con un acto simbólico, metiendo sus dedos en la boca de Glauce, pero ésta le deja. Glauce quiere expresión de amor y pruebas de fidelidad por parte de Jasón y éste se las da en una escena cargada de un erotismo muy intenso, en la que, separados por un lienzo, se produce un diálogo entre sus palabras y sus cuerpos. Todo se ofrece en un plano contraplano que deja ver a Jasón en la casi absoluta oscuridad hablando con la sombra de Glauce desnuda que habla al otro lado de la pared, Jasón expresa su dulzura hacia ella con palabras sobre sus labios. El plano desde el espacio donde está Glauce se encuentra iluminado por una antorcha y deja ver su cuerpo desnudo tal y como está siendo preparado para el ritual de la primera noche nupcial, las manos de Jasón terminan finalmente intentando traspasar el lienzo que les separa al rodear el cuerpo desnudo de Glauce con sus brazos y atrapar con una caricia sus dos pechos. El protagonismo que tiene el singular escenario aquí, a través de la luz y el viento hace entender ese espacio poético en conexión profunda con la naturaleza del mar. Se trata de una situación con una dimensión poética muy efectiva narrativamente, y a continuación la proyección de sus sombras sobre esas paredes que se agitan oscuramente crea una dimensión de intimidad extraordinaria y dota a la escena de una fuerza muy importante para entender la definitiva vinculación que les une y que no encontrará otra solución que la expulsión de Medea. Pero las últimas frases de Glauce son la afirmación de que no consumará su matrimonio con Jasón hasta que Medea sea desterrada.

Esta escena catapulta el deseo de Jasón por Glauce a un primer plano, ensombreciendo la avidez de poder político como motivo fundamental de la traición a Medea y sus hijos y descubre la temática del amor como guía para lectura del estado en que se muestra la traicionada Medea⁵. Esto no resulta extraño desde que Glauce aparece ya en el primer momento como una belleza adolescente, pura y deslumbrante en los primeros planos en los que brilla la blancura de su piel desnuda. La protagonista Medea es situada así en condiciones de sufrir la traición en el sentido emocional más profundo. La virtud de Lars von Trier en canalizar la trama hacia una región de especial intensidad se encuentra en la sutileza con que propone la sintaxis inmediatamente posterior. Medea aparece a continuación en la escena capital en donde expresa su estado, la elipsis nada dice sobre el conocimiento que ella puede tener de la relación entre Jasón y Glauce, pero su imagen y sus palabras llevan de forma evidente el relato hacia la esfera de la devastación de las emociones, como si fuera perfectamente consciente de la intensidad de la vinculación entre Jasón y Glauce en la escena inmediatamente anterior y de la imposibilidad de que ella pueda mantenerse viviendo en Corinto. Como si todo eso lo hubiera entendido, en un primer plano con sus hijos en el fondo, dialoga con otra mujer expresando que quisiera estar muerta, expresa su vacío "mi vida está tan vacía como esta cama", su absoluto desilusión por haber sido abandonada por aquel a quien había ayudado por amor. Es significativo que en esta escena se proponga la traición a Medea en una clave femenina muy clara, Medea afirma que preferiría la

muerte y la herida en el campo de batalla antes que la vida tranquila con los niños. La injusticia de ser mujer se ofrece así, en su propia devastación, como algo preferible a los riesgos mayores que la vida más arriesgada en el hombre puede llevar. Medea no sólo siente en su destino una fuerza que la aplasta individualmente, sino algo que va inmediatamente de la mano de condición femenina, algo que sólo puede acontecerle por ser una mujer. Quedan así en el máximo relieve los perfiles del protagonismo antropomórfico contemporáneo por encima de la caracterización mitológica. Otro efecto expresivo importante también en esta escena es que mientras está expresando sus pensamientos la imagen de sus hijos que está tras ella se va agrandando y convirtiéndose en un trasfondo cada vez con mayor presencia. No se trata de un procedimiento solo visual, sino también sonoro, pues la imagen de los niños en el trasfondo se acompaña del sonido interno de nuevo, del sonido diegético de la respiración de los niños también creciendo en intensidad, hasta hacerse tan potente como la voz de Medea. Este procedimiento simbólico concede una presencia especial en la crisis de Medea al abandono de sus propios hijos. Inmediatamente a continuación de esta escena hay un momento relampagueante. Medea concluye su escena afirmando su deseo de venganza e inmediatamente se ve a Jasón repentinamente alzándose del lecho, como si una pesadilla hubiese surcado sus sueños...detrás de él, en la pared de lienzo, se proyectan las sombras de unos perros que ladran. Es como si el poder de la hechicera fuera el que ha interrumpido el sueño.

Otra escena significativa es aquella en la que Medea se encuentra recogiendo bayas en medio de una zona lacustre cubierta por una intensa bruma, donde apenas se atisban las plantas y los bajos matorrales. Medea está preparando los ingredientes para el veneno que pondrá en la corona que va a regalar a Glauce. Un primer plano picado la toma mientras agita las plantas: el ruido de las bayas al caer al agua es casi igual de intenso que la profusa sonoridad ambiental de ese espacio, sobre todo marcado por sonidos de aves. En ese momento se presenta el rey Creonte con la advertencia de que debe abandonar la ciudad ese mismo día. Esta advertencia se produce en la voz fuera de campo del rey, mientras la cámara capta a Medea en un encuadre sumamente extraño, un plano picado de detalle que hace ocupar a la cabeza de Medea casi la mitad de la pantalla, mientras se sabe que esta recogiendo las bayas en el agua por el sonido. La sintaxis de este segmento avanza con un movimiento de cámara complejo que primero encuadra a Medea de frente y tras él al rey y su séquito sumergidos en la penumbra, y que continúa con un giro para seguir a Medea avanzando entre la niebla y llenar la pantalla del paisaje misterioso en que se encuentran. Podría decirse que con ese recorrido se ofrece una ilustración espacial de primer orden. En esta escena, además de la pieza fundamental, que es la comunicación a Medea de su destierro, es muy importante saber cuál es la causa de ese destierro a los ojos del rey. Él expresa que siendo ella una sabia de las artes mágicas le resultaría muy peligroso que ella se quedara en Corinto. Peligroso para él mismo, para Jasón y para su hija. La manifestación del temor del rey se produce con uno de los medios que aparecen con mayor frecuencia y eficacia para expresar lo humano en esta obra, el sonido interno de los suspiros, la respiración. El miedo de Creonte se expresa en la respiración agitada, envuelto en una niebla que le impide ver a su alrededor, cuando sabe que la figura de Medea está cerca de él. Además la voz de Medea suena enormemente cercana cuando ésta le pregunta si le tiene miedo, como si retumbase en el propio interior de Creonte, que se encuentra en un primer plano solo. En otro momento se ve efectivamente la figura de Creonte levantándose con mucho esfuerzo del suelo, como si una fuerza le hubiera derrumbado, tiene la cara cubierta por manchas de barro. No hay ningún elemento que permita pensar que Medea haya provocado esto, sin embargo la imagen

de Creonte derrumbado en el suelo aparece espontánea y enigmáticamente en un momento de esta escena y demuestra una tendencia muy interesante en el tratamiento del mito, puesto que los poderes de Medea, esa parte que esta enraizada en la constitución de su carácter mitológico, sus fuerzas sobrenaturales, no aparecen en este momento, aparece el efecto, la caída del rey, pero no su causa, que sería un hecho mágico. Lars von Trier elude por completo lo espectacular que podría tener el desencadenarse de un hecho mágico y lo sepulta, lo propone en un nivel de silencio, que no obstante conserva un carácter enigmático y reconduce la figura de Medea a su dimensión mitológica pero sin hacer de ello un aspecto relevante en la narración.

Tras la claridad con la que hasta aquí se apuntan los acontecimientos venideros, la pieza que encaja mejor en la narración es una escena en que Jasón comunica a Medea lo que desencadenará la tragedia, una escena que debe de tener el carácter simbólico de la ruptura definitiva, y al mismo tiempo de la despedida. ¿Cuál es elemento que elige el autor para señalar la ruptura de la relación entre los dos? Es un telar inmerso en una pradera donde hay una lluvia constante. El agua vuelve a protagonizar esta escena en un clímax atmosférico muy singular, pues la lluvia es abundante y al mismo tiempo hay una luz solar espléndida que incluso forma un arco iris delante del telar. Los dos hablan a través de una barrera, cada uno a un lado del telar que esta empapado, y se da un plano contraplano que encuadra a quien habla a través del hueco en el telar, que, por la lluvia, forma como una especie de barrera gris brillante. Esa barrera solamente se rompe para cruzar sus manos y darse una despedida marcada por lo que hemos visto que ha definido el acto de traición y la reacción de Medea, el sentimiento suyo de absoluta negación de una parte de su vida. Al término de este encuentro la lluvia resuena intensa y nitidamente al mismo nivel que el sonido interno de la voz de Medea: habla su conciencia mezclándose con el sonido de la naturaleza.

Hay claramente una revelación de esos sentimientos que están tras la traición, el vacío en Medea, que no se toma esta situación como un momento para reprochar nada a Jasón o para atacarle, porque ya tiene preparada la venganza. Y Jasón apenas tiene palabras, más que un mero intento de ocultar su traición, que suena desde el principio absolutamente a farsa, no hay ninguna intensidad en el diálogo que permita comprender que están tratando de recomponer algo. Jasón sabe que se está despidiendo definitivamente de Medea, porque es consciente de que su elección implica el exilio y el abandono definitivo de Medea y sus dos hijos.

Hay algo que aparece en este punto de la narración de modo muy sugerido, sin expresarse como un aspecto capital. Pues hay que tener en cuenta que el móvil que puede llevar a Medea a la verdadera situación más impactante en esta narración, el ahorcamiento de sus propios hijos, está motivado sin duda, porque, según el código regio del mundo griego, es preferible dar muerte a dos hijos, a darles una vida en que estén estigmatizados por el rechazo del propio padre, casi como si fueran hijos ilegítimos de un rey que decide abandonarlos. Consideremos dos detalles muy sutiles sobre los infantes, el primero es la escena cuando el hijo de Medea se cae al suelo y se hiere la pierna. La atención que presta Lars von Trier a este pequeño detalle es excepcional: el hijo más pequeño de Medea y Jasón se cae y se hace daño. Tenemos un primer plano con largos segundos de detenimiento de la imagen en el dolor del niño, la cámara se mueve del rostro llorando a la herida sangrando en la rodilla. Eso es una primera aproximación envuelta en una estrategia general que incluye el momento en que se agranda la imagen de los niños. El otro momento consiste en mostrar una faceta nueva en Jasón, ha visto como su futura esposa Glauce está jugando, adolescente que se encuentra muy cercana a la niñez, e inmediatamente des-

pués de haber mostrado la cámara la mirada de Jasón hacia Glauce jugando, se va hacia la ventana y permanece en el marco de la ventana sumido en pensamientos que pueden sin duda ser leídos como un impacto del remordimiento en la figura de Jasón.

A pesar de haberse dado una escena con un significado de despedida entre Jasón y Medea, a continuación se da el paso necesario para que Medea pueda cumplir con su venganza. En una escena anterior Medea estaba untando, con ese unguento nacido de las bayas que crecen en un pantano, las espinas de una corona: se encontraba preparando el regalo envenenado que tenía previsto hacer llegar a la princesa Glauce. Pero regalar tal cosa no es tan fácil. Recuérdese a Aristóteles cuando habla de la credibilidad,⁶ ¿de qué manera puede Medea volver a tener un contacto con Jasón capaz de convencerle de hacer un regalo a Glauce? Primero, teniendo Jasón una disponibilidad nueva hacia Medea, que le llega a través del remordimiento en ese momento en que veía a Glauce jugando. Cuando se encuentra con ella, así Medea juega con esa disposición dominada por el remordimiento para intentar hacerle creer que ella ha reconsiderado las cosas y que piensa que él está obrando de una manera justa, adecuada al beneficio de ella misma y de sus hijos, tal y como éste quiso hacerle entender. Una vez que Medea se entrega a ese juego comprobamos que Trier decide plantearnos otra vez una escena muy singular entre los dos. De la misma forma que el desencuentro final entre ellos estaba marcado por la cortina de agua simbólica del telar bañado por la lluvia, ahora los tenemos a los dos en imágenes de colores diferentes: ella está durante una buena parte del encuentro sumergida en un escenario natural de una tonalidad virada al azul al máximo y él aparece con el fondo de los prados daneses y el mar virado hacia un verde fluorescente. Hay un juego otra vez con la estética y un componente humano muy importante, puesto que de nuevo se aprecia aquí con mucha intensidad el sonido interno, su respiración, intensificada en la banda sonora de este texto audiovisual, parece confundirse con el sonido del viento, pero se oye con mucha mayor nitidez cuando el fondo comienza a independizarse como espacio real y se mueve y cambia de color: Medea y Jasón están en su último momento de intimidad y el escenario natural que los separa se descompone transformando su color y su valor espacial. El paso final que da Medea después de seducir a Jasón, que ya se muestra definitivamente endurecido por su decisión y no termina de aceptar la falsa dulzura que Medea le ofrece, es presentar la argucia para que Jasón asesine casi con sus propias manos a Glauce, cuando le dice que el regalo es una forma de que sus dos hijos puedan llegar a ser aceptados por Glauce y Creonte y así ella no tenga que exiliarse acompañada. La argucia consiste en que ella pasa por sacrificarse sola, salvando a sus hijos. Jasón no se deja convencer por la dulzura de Medea, pero sí se deja llevar por ese remordimiento que ha presentado como una línea intensa en el inicio de la escena, marcado en las miradas de Jasón tanto a Glauce como a la propia Medea. De modo que la artimaña, evidentemente, tiene una gran coherencia narrativa para darse como eficaz y el truco de que los niños vayan al rey a conmovérle con el regalo de una corona, es una medida que sin duda, va en lógica con lo sucedido a Jasón y aceptarán los gobernantes de Corinto, llevando esta tragedia al inicio de su desenlace.

Forma parte de la estrategia de Lars von Trier no permitir que los sentimientos tan intensos que se pueden producir sin duda en una situación tan brutal como el final de la obra, se exacerbén, se acentúen o se juegue de cualquier forma con ellos. La situación trágica está ahí, pero todos los sentimientos que la acompañan en los personajes no es necesario que se lleven a un nivel de impacto evidente en el espectador. Las vías para evitar el fácil juego con el sentimiento, tan habitual en el cine de consumo, pasan por tener unas bases muy bien sentadas en la trayectoria de la narración y haber desarrollado unos elementos que ahora pueden dar el justo final de

la historia. En primer lugar tenemos la elipsis de la muerte de Glauce. No se nos presenta en absoluto una muerte humana de Glauce, sino una muerte análoga, de otro ser que sufre el mismo destino de Glauce, el caballo que escapa, preso del dolor que le provoca el mismo veneno, pues accidentalmente ha sido rozado por un púa de la corona regalada a Glauce. Ese caballo que fallece en la costa interesa en la narración porque es una clara alusión a la muerte de Glauce, que también es un ser marcado por el blanco. Glauce es una víctima que no merecía la muerte en la tragedia, es casi víctima de su inocencia, es la inocencia la que muere. Siendo una adolescente, no cabe darle a ella una parte de culpa en esta historia, ella no comulga con el ansia de poder, no es en absoluto un personaje del tipo Lady Macbeth. Ella no tiene las manos manchadas de sangre y Lars von Trier juega poéticamente con la imagen de un caballo que se desliza por la naturaleza, a través de unos encuadres absolutamente imposibles, hasta caer muerto. Antes de eso también había otra escena en la que el dolor de saberse en medio del plan urdido, el haber dado el paso inevitable que la conducirá a la soledad se manifiesta en una escena inmediatamente anterior: aparece Medea caminando sola por una llanura de arena, por donde se deslizan nubes de bruma que están moviéndose por el viento a ras de suelo. Está en una infinitud natural caminando absolutamente sola. Los hijos han desaparecido y esa imagen es una anticipación narrativa de lo que va a suceder, pero al mismo tiempo es una simbolización de la situación humana en que se encuentra Medea. No es una forma sentimentalista de tratar su vida, pero no es una forma que eluda la emoción. De hecho el sentimiento tiene que aparecer finalmente en esta narración donde la infancia ha tenido un papel muy claro cuando se dé el momento crítico en la tragedia, que es el asesinato de unos hijos por su propia madre, el peor de los crímenes posibles, recibir la muerte de quien te ha dado la vida. Esto está diseñado con una estrategia que elude el sentimentalismo, no hay lágrimas, no hay gritos de dolor, no hay crispación, la naturaleza es completamente dulce y primaveral en ese entorno en donde se cumple el crimen, sumergidos en una pradera de heno mecido por el viento.

CONCLUSIONES

Llegados a la conclusión del análisis, he tratado de expresar que una de las grandes constantes en esta narración, lleva el punto de partida del sistema de representación fílmica a la inscripción de la naturaleza como eje central en los resortes trágicos de la narración. Por la naturaleza extremadamente poética de las imágenes del entorno natural de Medea hubiera sido fácil inclinarse a un análisis del valor pictórico del encuadre, como también la obra se ofrece muy plausiblemente a la identificación en ella de un enunciatario y todos los elementos que la definen como texto audiovisual.⁷ Sin embargo el análisis ha querido mantener el objetivo en la descripción de los mecanismos por los que se obtiene una actualización del mito, y es ahí donde cabe añadir un comentario conclusivo.⁸ Hay una nivelación muy sutil de lo que la naturaleza significa en esta historia en los dos planos en los que juega la narración, en el plano visual y en el de la audición. Casi constantemente tenemos como paisaje sonoro una combinación de sonidos naturales, el del agua, el de los pájaros, el del viento, el del mar...son constantes que acompañan casi en cada momento una narración que se desarrolla en su mayor parte en escenarios naturales, al abierto, que no son los que cabría suponer en la historia griega de Medea. Lars von Trier cumple así con uno de los requisitos fundamentales en la traducción renovadora de un mito a los tiempos actuales, consistente en acercar a la propia cultura el mito. Y la estrategia ahora consiste en acercar el suceso de la vida de Medea al entorno natural de los daneses, al ámbito del mar,

del agua, de los paisajes sombríos donde abunda la niebla, la naturaleza nórdica tan distinta de la naturaleza mediterránea. Así, Medea corta casi la raíz con uno de sus atributos principales que era ser hija del sol, para ser alguien que realiza todo su trayecto en esta narración a través del agua. Medea está en contacto con el agua y esto podría decirse que cortocircuita su dimensión más ortodoxamente mitológica que la hacia ser descendiente del sol. Pues bien, con esta traducción del mito de Medea a otro ámbito geográfico Lars von Trier no solamente acerca una figura mediterránea a sus compatriotas nórdicos sino que además, y es algo que tiene un interés par en importancia a la anterior cuestión, utiliza ese medio para equilibrar el despojamiento de referencias a un tiempo concreto en la figura humana de Medea. El mito no se revela así por un dejarse mezclar con cualquier franja del mundo contemporáneo, sino al contrario, parece que la naturaleza otorga un entidad “fuera de un tiempo concreto” a la narración de la figura mitológica antropomórfica. De este modo esa constante presencia abrumadora del medio natural para orientar el sentido de las escenas, por ejemplo el misterio en el momento en que Medea recoge las bayas, en una zona pantanosa, o la poesía del intento de suicidio de Medea con que inicia la película, con las imágenes del agua limpia surcando la llanura arenosa en donde Medea hunde sus manos, definen una actualidad más plena que la de una referencia a la realidad, por ejemplo política de un lugar concreto, una actualidad en el sentido del valor del mito para acuñar un tiempo originario.

Notas

- ¹ Para ese análisis, cfr., Umberto Eco: *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona 1988, pp. 232-267.
- ² Sobre la singularidad antropomórfica en la mitología griega cfr., Walter Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, University of California Press, Berkeley 1992. James M. Redfield, *La tragedia de Héctor: Naturaleza y cultura en la Iliada*, Destino, Barcelona 1992. Jean Pierre Vernant (ed.), *El hombre griego*, Alianza, Madrid 1993. Jean Pierre Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Ariel, Barcelona 1973. Moses Finley, *Los griegos de la antigüedad*, Labor, Barcelona 1992.
- ³ Utilizaré fundamentalmente el catálogo de conceptos propuestos por Michel Chion en *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y sonido*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1993; Y también en: *El sonido: música, cine, literatura*. Barcelona: Paidós, 1999.
- ⁴ Me refiero fundamentalmente a lo que deriva de la propuesta de Ari Hiltunen, en *Aristóteles in Hollywood: Das neue Standardwerk der Dramaturgie*, Bastei Lübbe Taschenbuch, Dortmund 2001.
- ⁵ La reducción del significado político del mito griego en virtud de una agudización de perfiles poéticos es un proceso que ha experimentado otra gran figura femenina del mito griego, concretamente en el ámbito teatral y operístico, cfr. Karen Forsyth, “Hofmannstahl ‘Elektra’: from Sophocles to Strauss”, en *Richard Strauss. Elektra* (Derrick Puffett, ed.), Cambridge: Cambridge University Press 1989, pp. 17-32, y compárese con la perspectiva de Forsyth el trabajo de König, Christoph. “Artistenphilologie: Hofmannsthal Elektra gegen Sophokles.”, en *Euphorion*, vol. 95/4; 2001; pp. 423-440.
- ⁶ Aristóteles. *Poética*. Alianza editorial: Madrid 1999.
- ⁷ Cfr. Gianfranco Bettetini. *La conversación audiovisual. Problemas de la enunciación fílmica y televisiva*. Madrid: Cátedra, 2004.
- ⁸ Para la cuestión del mito en el cine, cfr. J. Balló/X. Pérez, *La semilla inmortal*, Anagrama, Barcelona 1997, y Roman Gubern, *Máscaras de la ficción*, Anagrama, Barcelona 2001.

Nuevas perspectivas en el estudio de los fenómenos audiovisuales.

El cine en un contexto mediático transversal

Eduardo Viñuela Suárez
Universidad de Oviedo

El nacimiento del cine a finales del siglo XIX ha marcado el comienzo del desarrollo de los medios y géneros audiovisuales, si bien no es hasta finales de la década de 1920 cuando asistimos, por primera vez, a la sincronización de la imagen y el sonido, característica primordial del audiovisual. El éxito del cine anima a la investigación en el perfeccionamiento de otros medios de comunicación capaces de transmitir imágenes y sonidos al mismo tiempo; de este modo se consigue desarrollar la televisión, un medio con características tecnológicas muy diferentes a las del cine (realiza la transmisión por ondas), pero que, al igual que éste, consigue reproducir imágenes en movimiento y sonido. El éxito que tuvo la televisión, en especial a partir de la Segunda Guerra Mundial, provocó las primeras tensiones entre ambos medios audiovisuales, pero también las primeras relaciones e interacciones entre los géneros audiovisuales; así, por ejemplo, películas rodadas para ser emitidas en salas de cine se emitían en un contexto distinto, el ámbito doméstico, y con una tecnología diferente, las ondas hertzianas. Era uno de los primeros síntomas de la interacción entre los medios y los géneros audiovisuales, que se hará mucho más patente con la llegada del vídeo, internet y la digitalización de la imagen y el sonido.

Las confusiones que se producen a la hora de distinguir entre los medios de comunicación audiovisuales (como la televisión, el cine, internet) y los géneros audiovisuales (como el film, el videoclip o la ficción televisiva) han provocado la asociación de los contenidos con los medios hasta el punto de llegar a definir el carácter de estos últimos. De este modo, es una tendencia habitual asociar la televisión con lo comercial y lo fútil y el cine con una forma de expresión trascendental más cercana a lo que entendemos hoy en día por arte, sin tener en cuenta el com-

ponente comercial de la industria cinematográfica y las posibilidades artísticas de la televisión. Cada vez resulta más difícil establecer los límites de los géneros audiovisuales, poder definirlos por algo más que por su naturaleza audiovisual. Las constantes sinergias difuminan las fronteras que separan y definen los géneros y los medios audiovisuales, lo que hace necesario una revisión de los planteamientos analíticos y una reflexión sobre las metodologías destinadas al estudio de los fenómenos audiovisuales. Esta tendencia a la mezcla y a la contaminación se ha intensificado a partir de la década de 1980 y responde a una serie de factores procedentes de diferentes ámbitos (económico, tecnológico, social, político, académico), pero muy relacionados entre sí.

Elaborar una definición válida del cine en la actualidad se presenta como una tarea complicada. Al igual que sucede con otros fenómenos vivos de nuestra sociedad, el cine ha sufrido una serie de cambios que lo han hecho salir de su contexto habitual de consumo (las salas de cine) para interactuar con otros ambientes y otros lenguajes compatibles con el cinematográfico. Como dice Francesco Casetti (1993: 347) «el cine no tiene ya un lugar exclusivamente suyo, si es que alguna vez lo tuvo [...] No tiene un ámbito propio porque está en todos los ámbitos. Al menos en los que tienen que ver con la estética y la comunicación». Este autor establece una relación natural entre los diferentes géneros y medios audiovisuales que tenemos en la actualidad, lo que deslegitima la categorización que establecía una dicotomía entre los viejos y los nuevos medios de comunicación. A este respecto, John Caldwell señala el énfasis que mostraban muchos estudiosos de la comunicación durante los años '90 en buscar el origen de los nuevos géneros audiovisuales en el cine europeo de vanguardia de los años '20, basándose en el carácter experimental de las obras de Léger o Clair y sin tomar en consideración el contexto en el que estos nuevos medios y géneros se han desarrollado, en una sociedad que llevaba largos años conviviendo con el cine o la televisión. La razón que apunta Caldwell para el empeño en remitirse a ese remoto origen reside en una búsqueda de la legitimación de las nuevas expresiones en el panorama mediático establecido, influida por la consideración de la televisión como medio de comunicación comercial. Esta postura no tiene en cuenta el papel de la televisión como medio clave en el desarrollo de los géneros audiovisuales desarrollados a partir de la tecnología vídeo, como son el videoarte o el videoclip. Caldwell defiende el desarrollo conjunto de todos los fenómenos audiovisuales y la interacción y continuidad que los caracteriza, apuntando su evolución continua basada en los adelantos experimentados en los géneros y medios precedentes.

En los últimos años, en los estudios sobre cine, encontramos una serie de obras que consideran el audiovisual como un todo y que, a pesar de centrarse más en el análisis de algunos géneros y medios de comunicación que en otros, no dejan de hacer referencia a la posibilidad y conveniencia de abordar el tema de forma más amplia. Títulos como *L'audiovisivo, dal cinema ai nuovi media* (1996), de Gianfranco Bettetini o *L'audio-visión. Son et image au cinema* (1990) de Michel Chion, dejan claro el interés por ampliar los límites de los estudios referidos a este campo. En este mismo afán por integrar nuevos enfoques en estos estudios observamos una mayor apertura a la interacción entre distintos fenómenos en los trabajos que se realizan desde una perspectiva interdisciplinar; la necesidad de analizar diversos lenguajes dentro de la misma obra precisa un acercamiento más abierto al fenómeno, lo que deriva en un enfoque que da cabida a nuevas teorías y proporciona nuevas líneas de investigación.

Algunos de estos trabajos han relacionado el cine con la publicidad, estudiando no sólo la aparición diegética de productos comerciales en las películas, sino también analizando las estrate-

gias que se llevan a cabo para promocionar las películas (trailer, programas de televisión, carteles, etc.), la incidencia de los actores, directores y productores-estrella en el éxito de una determinada película, y su función como agente definitorio de la identidad del film, como un medio capaz de atraer al espectador y de transmitirle una idea del tipo de película que va a ver.

Otro campo que ha apostado por la interacción de los fenómenos audiovisuales es el que se dedica al estudio de la música y el cine. El gran número de productos en los que se establece una relación entre la música y la imagen ha flexibilizado las posturas de los autores a la hora de abordar el cine. John Mundy, en su obra *Popular music on screen: from Hollywood musical to music video* (1999) realiza un recorrido por la evolución del musical, como género cinematográfico, hasta las nuevas formas de promoción audiovisual de la música pop, como por ejemplo el videoclip. Mundy demuestra la similitud de las estrategias que se han seguido en los diversos medios y géneros, y defiende que (1999: 242) «...a pesar de no querer negar las diferencias que caracterizan al vídeo musical [...] existe una razón contundente para considerar el videoclip no tanto como una novedad radical, sino más bien como una continuación y un desarrollo de otras formas culturales previas que buscaban visualizar la música pop y la canción».* En la misma dirección, Ennio Simeon (1995) pone en cuestión la existencia de una música de cine diferenciada de la música para televisión o para el videoclip, debido al enorme desarrollo mediático y la sinergia que se observa entre los medios, que provoca la emisión de los mismos contenidos (películas, spots publicitarios, videoclips, etc.) en diferentes medios audiovisuales.

Estas aproximaciones al audiovisual como un todo son fruto del interés por remarcar el gran número de similitudes que se pueden observar en cada una de sus manifestaciones, y constituyen una postura conciliadora que coincide con un momento de la historia en el que estamos asistiendo a un proceso de integración en el desarrollo de las nuevas tecnologías, que nos permiten combinar diferentes medios de comunicación en un mismo aparato (teléfono móvil, PC, PDA), a un creciente proceso de concentración en las industrias culturales, y a la consolidación de una sociedad acostumbrada al consumo de productos audiovisuales de distinto género y a través de diferentes medios de comunicación, lo que conforma nuevas prácticas de consumo que alteran las características tradicionales de estos medios.

A pesar de que la evolución en materia audiovisual ha sido progresiva, debemos reconocer el notable desarrollo que se ha producido en los últimos años, en especial a partir de la aplicación del lenguaje digital a la imagen y al sonido. Las posibilidades que ofrece y el ahorro que supone trabajar con esta tecnología en todas las fases (producción, postproducción, distribución, etc.) están revolucionando todos los sectores relacionados con este campo. Pero, al mismo tiempo, el uso del mismo tipo de tecnología en toda clase de productos audiovisuales está suponiendo un nuevo factor en la pérdida de la identidad técnica de algunos medios. Si, por ejemplo, la tecnología de la edición de vídeo constituía un elemento diferenciador con respecto a la utilizada en el montaje del cine y había servido para diferenciar el videoarte y sus autores (Nam Jum Paik, Bill Viola) del cine y sus profesionales, en la actualidad el uso de la imagen digital, desde la utilización de cámaras digitales en la producción hasta el empleo de programas de postproducción similares que utilizan el lenguaje digital, ha constituido un punto de encuentro entre ambos géneros audiovisuales, con el consiguiente enriquecimiento de ambos. Otro de los elementos técnicos que, en su momento, ayudaron a diferenciar distintas parcelas del audiovisual es el soporte en el que

* Traducción del autor del artículo.

se almacenaba y desde el que se reproducía la obra; la evolución en este ámbito también ha sido notable, ya que si el cine tenía como característica propia el empleo del soporte fotográfico, frente al uso de la cinta magnética perteneciente a los géneros dependientes de la tecnología vídeo y destinados a la televisión, la naturaleza del producto digital ha llevado a utilizar el mismo tipo de soporte para almacenar y manipular la información (disco duro, DVD, CD, etc.).

Por otra parte, los medios de consumo de los productos audiovisuales han cambiado significativamente y también han contribuido a difuminar las fronteras tradicionales entre géneros y medios. La práctica habitual de acudir a la sala de cine para ver una película se vio trastocada a mediados del siglo pasado con su emisión en televisión; desde entonces, el televisor se ha convertido en el medio más habitual para el consumo de productos audiovisuales en el ámbito doméstico y la televisión en un aglutinador de todos ellos, modificando el contexto y la forma de consumo habituales. Como dice Mark Williams (2003: 163) «el surgimiento del control remoto, la televisión por cable y el VCR dio lugar a una forma de visionar “interactiva” que empezó a eliminar las diferencias históricas entre el cine y la televisión».* La televisión, que hace unos años era culpada de la crisis de la industria cinematográfica por reducir sus ingresos en taquilla, se perfila hoy como uno de sus mejores aliados, tanto en la producción como en los importantes beneficios y las enormes cuotas de audiencia que alcanzan con las repetidas emisiones de las películas en las cadenas privadas y públicas.

Sin embargo, este proceso de integración de las tecnologías y de los géneros y medios audiovisuales no sería posible sin un apoyo firme de las industrias culturales. El cine, al igual que otros medios como la fotografía o la radio, nace fruto de las investigaciones realizadas a finales del siglo XIX destinadas al avance tecnológico y a la mejora de las comunicaciones, pero en pocos años se convierte en una potente industria cultural. Se crean grandes empresas que controlan todos los sectores de la industria cinematográfica y que serán los mejor situados ante el desarrollo de la televisión a partir de los años '50. No obstante, el proceso de concentración que sufren las empresas relacionadas con la industria cultural desde finales de los años '70 provoca una transformación de las estrategias seguidas hasta el momento. Las empresas más potentes de este mercado se diversifican y comienzan a actuar en varios sectores al mismo tiempo (cine, música, televisión) relacionando su producción con los medios de comunicación para obtener mayores beneficios. Como señala A. Huet (citado en Bustamante, 2003: 23) «la integración capitalista de las producciones culturales no deja de modelar a la vez las condiciones del trabajo artístico, los contenidos ideológicos de las obras, las condiciones de uso de los productos». Esta situación se globaliza y los acuerdos o *tie-ins* continúan y se fortalecen hasta la actualidad, dando lugar a un panorama en el que la sinergia excede los límites de las industrias culturales y se comienzan a diseñar estrategias promocionales de productos audiovisuales con empresas dedicadas a sectores, a priori, muy distintos, como la hostelería, el sector textil o los productos alimenticios. Este panorama actual, denominado por Caldwell como *second shift*, tiene como objetivo no sólo controlar todas las posibles demandas del consumidor, sino construir una identidad que genere en él la necesidad de consumir los productos que se le ofrecen; es decir, explotar todas las posibilidades comerciales de un producto, por ejemplo una película, a través de la venta de todo tipo de merchandising relacionado con él.

En la actualidad, la industria cinematográfica española está inmersa en este proceso, especialmente en lo que concierne a la implicación de los grandes grupos de comunicación (PRISA, Telefónica Media, Planeta) en la producción y distribución de las películas. Según José

María Álvarez (2003) el año 1995 marca el inicio de la recuperación de la industria cinematográfica española, debido a una serie de factores entre los que se encuentra la fuerte inversión que, a partir de ese momento, comenzarían a realizar las cadenas de televisión. Ese año coincide con la consolidación de las grandes plataformas de televisión vía satélite en el país, un dato significativo si tenemos en cuenta que el cine, junto con el deporte y la información son los pilares de la identidad de una cadena de televisión y constituyen el fuerte de su programación. Por otra parte, la necesidad de un gran volumen de contenidos, resultante de la creación de los canales temáticos, y la posibilidad de obtener beneficios con la venta de derechos de emisión a otras cadenas fueron factores determinantes en esta inversión en la producción cinematográfica.

Como señalaba anteriormente, los estudios que se ocupan de los fenómenos audiovisuales, a pesar de haber sufrido una notable evolución, no han sabido responder a la transformación del panorama audiovisual de forma adecuada. La falta de enfoques interdisciplinares y la influencia de las metodologías estructuralistas de las décadas 1960 y 1970 retrasaron una aproximación abierta al objeto de estudio y dieron como resultado un excesivo empeño en el estudio formal del texto.

Los enfoques postestructuralistas de finales de los años '70 y principios de los '80 constituyeron un avance, al considerar el papel del contexto en la producción y consumo de los textos y significaron el comienzo de una perspectiva más abierta que permitía trascender el formalismo del análisis textual y que serviría para ocuparse de la construcción de un sentido en el texto y de la capacidad de éste para articular un discurso. Como explica Jacques Derrida, el texto es un elemento vivo y en continua transformación, debido a la interacción que experimenta como fruto del contacto con otros textos y otros discursos.

Durante los años '80 se comienza a hablar de la muerte del texto, de la imposibilidad de controlar sus significados y de la necesidad de remitirnos al estudio de los contextos de producción, en los que éste se elabora, y de consumo, en los que se articula su discurso; asistimos a lo que Gianfranco Bettetini denomina la *detestualizzazione*, que, como este autor indica, tiene una especial incidencia en los medios y géneros audiovisuales.

Durante los últimos años se están produciendo avances en el análisis de los fenómenos audiovisuales. Las nuevas líneas de investigación apuestan por una postura conciliadora más cercana a la semiología social, haciendo hincapié en la necesidad de prestar atención a las circunstancias que rodean la producción y el consumo del objeto de estudio, pero sin olvidar la importancia de la información que se deriva del propio texto, ya que como afirma Caldwell (2003: 133)

... hoy en día es casi imposible hablar, de forma útil, de concentración, globalización e industria sin referirnos a los textos, al igual que es imposible hablar de los textos o de las identidades sin referirnos también a su lógica corporativa y a su significado instrumental.

Según esta afirmación sería imposible hablar de cine sin referirnos tanto a la película en sí, como a la suma de los factores que inciden en su configuración, entre los que, en los últimos tiempos, la sinergia mediática y la progresiva desaparición de los límites que definían los géneros audiovisuales han cobrado una especial importancia. El cine necesita ser estudiado en el contexto de la heterogeneidad y versatilidad que caracteriza a los productos audiovisuales, siempre en contacto con otros campos, para la elaboración de teorías que nos permitan profundizar en su conocimiento.

En la actualidad, estamos asistiendo a una apertura a nuevas perspectivas de análisis que responden a la nueva situación en la que se encuentra el panorama audiovisual; la participación de profesionales de diferentes disciplinas es cada vez más común en los congresos y en las publicaciones que buscan enfocar el estudio de los fenómenos audiovisuales integrando los diversos géneros y medios existentes, buscando un consenso en el estudio y el análisis de este campo, algo que en la práctica se presenta ya como una situación real y normalizada.

Bibliografía

- BETTETINI, Gianfranco (1996). *L'Audiovisivo, dal cinema ai nuovi media*. Libri & Grandi opere S.p.A. Milano.
- BURNETT, Robert (1996). *The global Jukebox*. Routledge. London.
- BUSTAMANTE, Enrique (ed.) (2001). *Comunicación y cultura en la era digital. Industrias, mercados y diversidad en España*. Editorial Gedisa. Barcelona.
- BUSTAMANTE, Enrique (2003). *Hacia un Nuevo sistema mundial de comunicación. Las industrias culturales en la era digital*. Editorial Gedisa. Barcelona.
- CALDWELL, John (2003). "Second shift media aesthetics: programming, interactivity and user flows" en Everett A. & Caldwell J. (ed.) (2003). *New media. Theories and practices of digitextuality*. Roytledge. London.
- CASETTI, Francesco (2000) *Teorías del cine*. Editorial Cátedra. Madrid.
- CHION, Michel (1990). *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*. Lindau. Torino.
- MUNDY, John (1999). *Popular music on screen. From Hollywood musical to music video*. Manchester University Press. Manchester.
- VINÜELA, Eduardo (2004). "El videoclip como producto de la interacción con otros géneros y medios audiovisuales" en *Archivum (LII-LIII)*. Universidad de Oviedo. Oviedo.
- WILLIAMS, Mark (2003). "Real-time fairy tales: cinema prefiguring digital anxiety" en Everett A. & Caldwell J. (ed.) (2003). *New media. Theories and practices of digitextuality*. Roytledge. London.

Las canciones de Almodóvar. Del pastiche pop al *rebranding* del bolero

Alvaro Yebra
Universidad de Valencia

Adoro toda la música que habla de los sentimientos:
boleros, tangos, merengue, salsa, ranchera".

La madre superiora, *Entre Tinieblas* (1983)

Sin temor a equivocarnos podemos afirmar que Pedro Almodóvar es el director español más internacional. Se pueden establecer discusiones en cuanto a la calidad de sus películas o a la originalidad de su aportación a la historia del cine, pero es indiscutible que ha trascendido nuestras fronteras y ha sabido 'venderse' mejor que nadie, haciendo de sí mismo su mejor imagen de marca. Muchas son las influencias que ha absorbido, digerido y reflejado en sus películas: cine underground, melodrama, comedia, humor negro, cómic, serie B; todas referencias que han surgido en los estudios sobre el director manchego. Pero uno de los elementos que se han revelado más importantes es la música. Almodóvar es un melómano empedernido y ha sabido dar en sus películas un gran protagonismo a un formato musical que pese a su popularidad e inmediatez no ha gozado en el cine del prestigio necesario: la canción.

A lo largo de este trabajo abordaremos, como punto de partida, algunos de los lugares comunes en que se ha apoyado la crítica almodovariana, como son la filiación posmoderna y su inevitable intertextualidad. También cómo la puesta en escena de las canciones puede ser interpretada desde la deconstrucción de los referentes culturales operada por la estética *camp*, que en nuestro caso articula un reciclaje intencionadamente crítico. Un reciclaje en el que podemos distinguir una evolución que atraviesa la filmografía. Desde una primera época en que domina la influencia del rock y el punk, derivadas del contexto de la Movida en que Almodóvar actuó como maestro de ceremonias, hacia un universo de emociones más profundas. Un mundo en el que junto al melodrama aparecen otro tipo de influencias: canciones del folclore español y latinoamericano, dotadas de un gran contenido simbólico, que catalizan de forma magistral las emociones de los personajes.

Así, trazamos un recorrido que nos conduce al bolero, un género del que Almodóvar se sirve como un demiurgo para convocar en la pantalla los sentimientos y la identificación del espectador. Un bolero que hunde las raíces en la tradición de música popular latina pero que remite a su propia educación sentimental, la de una España autárquica en que las rendijas por las que podían pasar las pasiones eran pocas y vigiladas. Pero además un estilo musical con el que se ha retroalimentado *su* estilo. El estilo que Almodóvar ha sabido vender como una imagen de marca, y en el que se han aupado autores y vocalistas olvidadas, que han podido llegar al gran público gracias a su presencia en una banda sonora.

PASTICHE POSMODERNO Y RECICLAJE CAMP

Es ya un lugar común, tratado en gran parte de la bibliografía al respecto, considerar a Pedro Almodóvar como un autor paradigmático de lo que se ha venido a denominar 'posmodernidad'. En uno de los estudios al respecto más citados, este término es empleado para referirse a una fase del capitalismo tardío e implica, tal y como lo expone Fredric Jameson en su 'Teoría de la posmodernidad' (1996), un período en el que la realidad histórica no es percibida por nosotros de manera directa sino a través textos, de citas indirectas e híbridas. Así pues, la intertextualidad surge como uno de los signos inequívocos de la producción cultural de nuestro tiempo. Como Almodóvar, que ha ido tejiendo en su obra, a modo de collage, una tupida red de referencias múltiples y diversas, de guiños y alusiones indiscriminados. Un amasijo donde lo actual y lo tradicional forman un todo en el mismo texto, en el que surge un diálogo con la tradición. Y es en la configuración de los referentes estéticos donde Almodóvar realiza, a través de sus canciones, una operación de notable subversión. En esa yuxtaposición de elementos en apariencia incongruentes, el autor desvela una reconstrucción de oposiciones binarias férreamente ancladas en el modelo tradicional, uno de los casos más esclarecedores es la reconfiguración de los roles masculino/femenino mediante la reivindicación de la tradición del *camp*.

Sin detenernos a analizar sus distintas significaciones, el término anglosajón *camp*, hace referencia a toda una tradición de las llamadas subculturas homosexuales, de forma que vincula una cierta identidad sexual con un modelo discursivo concreto. Por encima del contenido se impone la artificialidad, lo frívolo, el estilo: la forma sobre el fondo, saboteando de paso las pretensiones realistas del discurso hegemónico. De ese modo Almodóvar da la vuelta a las referencias culturales más tradicionales de la tradición española, en un trabajo que según, Alejandro Yarza (1999), recontextualiza todo el repertorio iconográfico explotado por el régimen de Franco en función de una «nueva economía libidinosa». Así, el cine de Almodóvar libera, reapropiándose, todo el patrimonio iconográfico nacional del secuestro al que había sido sometido por parte del aparato ideológico oficial de la España franquista, abriendo la puerta a nuevas posibilidades de identificación. Se busca, según Yarza, la configuración de una personalidad propia a partir de la renegociación de las influencias. Unas influencias entre las que irrumpe con fuerza la presencia de lo extranjero, que se híbrida con lo autóctono para poner de relieve la mediocridad de la tradicional imagen de lo nacional.

Pero esta puesta en cuestión, articula a su vez una crítica bidireccional, de dos carriles, en la que también el sentido opuesto es criticado. Así, la mediocridad nacional contamina con humor la mitificación de lo extranjero. Es lo que ocurre en *Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón* (1979). Esta película, primer largometraje de Almodóvar en 16mm, muestra de forma clara la aparente

incongruencia de los elementos aglutinados en los términos del pastiche. Es un film heredero de la estética del cómic narrado de forma fragmentaria, y en la que los personajes son plantados de forma bastante superficial, lo que no le hace perder ni un ápice de su fuerza revulsiva. El germen *camp*, que se desarrollará posteriormente, hasta convertirse en un elemento clave de las películas del director manchego, en su debut se muestra ya de manera elocuente. Veamos.

En un momento de la trama Pepi busca venganza contra un policía, marido de Luci, quien la ha forzado sexualmente a cambio de prometer no denunciarla por posesión de marihuana. Para llevar a cabo la venganza, Pepi pide ayuda a unos amigos para que den un escarmiento al policía a cambio de las plantas de marihuana. Entonces los amigos tienden una emboscada a quien ellos creen que es el policía, y que más tarde se revelará como su hermano gemelo. Para ello se visten con la indumentaria típica madrileña, de chulos ellos y de manolas ellas, y entonando una zarzuela propinan una paliza al supuesto policía bajo la mirada de la resarcida Pepi, que observa desde una esquina próxima la escena vestida al más puro estilo pop. Mientras suena de forma extradiagética un fragmento de la zarzuela 'La del manojito de rosas' la figura tradicional madrileña se rebela contra el poder establecido encarnado en la autoridad policial. Esta es la primera de una larga lista de ejemplos de reconfiguración irónica de la iconografía tradicional. Según Yarza (1996: 40) «Esta utilización iconoclasta de personajes de la vida tradicional española llegará a convertirse en característica de la filmografía de Almodóvar, siendo los siguientes ejemplos, toreros, amas de casa, monjas...». La escena citada ha sido vista por Sánchez-Biosca (1995: 62) como un ejemplo de pastiche en que los motivos culturales citados producen una amalgama sin estructura. Pero si seguimos analizándola en clave de *camp* veremos como contiene aspectos muy interesantes. En la secuencia, los personajes disfrazados realizan estilizada en su coreografía los movimientos típicos del género chico, enfatizando conscientemente la apariencia, el estilo y la teatralidad, claves como hemos visto de la estética *camp*.

Pero todo este universo de referencias musicales cruzadas no se plantea en los mismos términos a lo largo de la obra de Almodóvar, sino que experimenta una evolución. Si en 'Pepi...' las referencias provienen del pop y el punk, relacionada claramente con el ambiente pre-movida en el que vivía inmerso por aquellos años el cineasta, con el tiempo la evolución se producirá hacia una sensibilidad más sutil y elaborada. Una evolución de la frivolidad a los sentimientos, que podemos reconocer como proceso de maduración personal en el propio personaje de Bom. Una cantante quinceañera que, desengañada de su futuro en el mundo de la canción pop, busca otro estilo con el que sentirse identificada. Así lo dice en los diálogos.

Bom: "ya no tengo nada. El pop ya no se lleva. Tengo que buscarme otro estilo"

Pepi: "¿Porqué no te haces cantante de boleros?"

Bom: "¿Boleros? ¿Cómo Olga Guillot?"

Pepi: "Sí"

Bom: "Me encantaría"

(Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón, 1979)

Pero este cambio también puede verse, de manera premonitory, como una metáfora de la propia trayectoria de Almodóvar. Y es que el director comenzó su carrera underground vinculado a los círculos alternativos de Madrid, al cine amateur y al teatro independiente, pero donde la música se erigió como el elemento más importante de aquella escena de agitación cultural desenfrenada. La bautizada como 'Movida' madrileña supuso uno de los momentos álgidos de la historia de la música pop en España, un momento de máxima efervescencia cultural en el que la música vehi-

culizaba las reuniones sociales y las interminables fiestas. No es éste el lugar para extendernos en todas las implicaciones que la 'Movida' tuvo, siquiera sólo en el ámbito musical que nos compete, pero en ella Pedro Almodóvar se erigió como una de las figuras principales y aún hoy, más de veinte años después, es considerado como uno de los más recordados supervivientes.

Asimismo, el mundo del que proviene Almodóvar en los primeros ochenta es el de la música pop más vanguardista, y su herencia es clara al respecto. Lo que defenderemos en este trabajo es la evolución avanzada en los diálogos por el personaje de Bom. El abandono de la militancia punk-pop a favor del bolero. De la frívola estética del primero por el triunfo de un género que le sirve al director para una puesta en escena de los sentimientos más honda y sentida. De este triunfo de los sentimientos habla en el libro de entrevistas de Frédéric Strauss (1995: 29) en relación con el final de su primera película:

«...para mí, éste era un poco el final de estas dos mujeres de Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón, y también era un poco el triunfo de los sentimientos sobre lo moderno: a Bom, que es una cantante moderna madrileña, de pronto, como ha empezado a sufrir, el sufrimiento la va a llevar a nuevos géneros como es el bolero. El bolero es la canción sentimental por excelencia, pero nunca está de moda».

Más tarde abordaremos el análisis del bolero como género junto a sus referencias culturales. Pero ahora nos centramos en el concepto de canción en la obra de Almodóvar y algunas de sus implicaciones.

LA CANCIÓN COMO SÍMBOLO: OTRA FORMA DE ESCRITURA DEL GUIÓN

En más de una ocasión Pedro Almodóvar se ha autodefinido como un gran melómano y su cine es un es un perfecto reflejo de ello. Si bien han destacado en sus obras grandes composiciones instrumentales de autores como Ennio Morricone o Riuchy Sakamoto o sobre todo, Bernardo Bonazzi, ha sido la selección de canciones populares a cargo del propio director lo que ha hecho más conocidas las bandas sonoras de sus películas, convirtiéndose en uno de los elementos más atractivos de éstas. Almodóvar ha sabido crear un estilo propio de bandas sonoras en las que destacan coplas y boleros, al tiempo que ha recuperado géneros en su momento pasados de moda. Además ha hecho que muchos vuelvan la vista sobre una tradición musical obviada. Finalmente, las canciones de sus películas han sido parte fundamental de la imagen de marca Pedro Almodóvar.

Definido ya el tipo de banda sonora recopilatoria de canciones, vamos a intentar analizar el papel de la canción en relación con la película y la función que desempeña estudiando casos concretos. Escenas en las que, como apunta Antonio Holguín en su biografía sobre el director (1994: 191), éste... «ha conseguido crear momentos irrepitibles donde imagen y música formen un todo indisoluble, consiguiendo en múltiples ocasiones que el público olvide una melodía 'prestada', que en sus manos adquiere un valor totalmente catalizador». Y es que el uso de las canciones podemos considerarlo siempre como diegético en su relación con la secuencia en la que se incrustan, ya sea esta por analogía o por contraposición respecto de la imagen. Pero hay más matices; veamos algunos ejemplos

Los títulos de crédito de 'Mujeres al borde de un ataque de nervios' son una muestra del collage del que hablamos al principio, un collage de los diferentes personajes femeninos como los

que aparecerán más tarde en la película. Pero no es el único elemento proléptico de esos créditos. La canción de Lola Beltrán 'Soy infeliz' introduce ya en el comienzo, la tesitura sentimental sobre la que pivota toda la temática del film. La canción es una vieja ranchera interpretada por la cantante mexicana Lola Beltrán en la que la letra va explicando los motivos de su infelicidad, que contrasta ciertamente con las fotos de mujeres de belleza idealizada que circulan por los créditos. Estos establecen la estética elegante y pop que caracterizará el diseño de producción de la película. Al respecto se expresa Almodóvar a Frédéric Strauss (1995: 97) "Los títulos de crédito [...] suponen, en el sentido más clásico, lo que significa una obertura, porque tenemos la voz de Lola Beltrán que dice "soy infeliz" y que actúa encarnando la voz de todas las mujeres de la película» En la misma película, otra cantante mexicana cierra con una canción que la sintetiza perfectamente. Es 'Puro teatro' cantada por La Lupe, pero esta vez expresa el sentimiento de una mujer que le reprocha a su amante que todo lo que él le dice es mentira, es puro teatro. Aquí la canción cumple a la perfección la función de síntesis de los sentimientos.

Otro buen ejemplo del uso que se hace de una canción es el bolero 'Lo dudo', de Los Panchos en *La ley del deseo*. Aquí el trabajo de narración se hace a través de la letra de la canción y muy poco a través de la propia música. La letra de la canción suple lo que dirían los diálogos, y remarca la intención de la escena, creando una función tautológica. En el encuentro final entre Antonio y Pablo, el primero cierra la puerta con llave y consigue que la policía le dé una hora para 'negociar' con Pablo. Es entonces cuando pone el disco de Los Panchos en el tocadiscos. Mientras están abrazados, Antonio le canta directamente a su amado en un momento en que la cámara enfoca los rostros de ambos. En este primer plano los personajes comparten protagonismo con la canción mientras esta evoca significados privados y evocaciones personales para los protagonistas. En *La ley del deseo* encontramos otro ejemplo en la utilización de la canción de Jacques Brel 'Ne me quitte pas' que funciona como una premonición. La canción actúa de forma muy expresiva respecto al personaje de la película. El director la pone la noche en que llega Juan, interpretado por Miguel Molina. Entonces Juan, que va a abandonar al director, al tocar el timbre oye la canción que le está diciendo precisamente: "No me abandones". El papel de las canciones ha sido comentado por el propio Almodóvar a raíz de esta escena (Strauss 1995: 85): "En mis películas las canciones son una parte activa del guión, forman parte del diálogo y nos dicen muchas cosas de los personajes, No son canciones que se cantan porque son bonitas". Podríamos citar, también para anticiparnos a la narración, pero de forma menos inmediata, el ejemplo de 'Soy infeliz', vista ya anteriormente. En *Matador* la canción de Mina 'Espérame en el cielo' adelanta perfectamente el orgasmo de los protagonistas en su relación sexual. Su intérprete, famosa en la década de los 60 y 70, será otra vez retomada por el director en *Tacones Lejanos* para la adaptación de 'Un año de amor' pero esta vez versionada por Luz Casal.

La canción es pues, un elemento clave en Almodóvar, la perfecta guinda de sus películas, que ha propiciado los mejores momentos de su cine. Pero ¿cuál es la clave de la canción como formato? ¿Dónde esta su poder cautivador? La canción es un símbolo ligado a las más íntimas emociones personales. Como señala Michael Chion (1995: 287) presenta a la música como repetición textual, mediante la redundancia del estribillo. Además «permite adaptar diferentes palabras sobre la misma música en la estrofa» revelando así la mágica arbitrariedad de la relación entre letra y música. Una dualidad que corre pareja a la que fundamenta el cine sonoro, con la superposición de la imagen en el plano visual y las palabras en el sonoro, con las diversas posibilidades de combinación que ambos ofrecen. Lo simbólico de la canción también puede

deducirse de la melodía, que remite a unas palabras aunque estas no se escuchen. Pero sobre todo la canción es «símbolo de un destino encerrado en algunas notas y algunas palabras». Así, Chion (1997: 288) destaca:

...en este continuo flujo de impresiones que supuestamente reproducen la vida que es un film, la canción, a causa de su propia simplicidad, es el elemento que se graba en la memoria y se asocia para siempre con un momento determinado en la memoria y se asocia para siempre con un momento determinado de la existencia, para luego encerrar en sí misma ese destino

El destino encuentra, así pues, en la canción su mejor símbolo.

REVINDICAR EL BOLERO: DE LOS SENTIMIENTOS AL RE-BRANDING

Dejamos atrás el bolero, en la primera parte, cuando hablamos de la evolución que presenta Almodóvar en las referencias musicales que recicla. Desde sus primeras películas de influencia pop-punk traza una evolución que corre pareja a su gusto por el género del melodrama y que en lo musical se caracteriza por el protagonismo que progresivamente va adquiriendo el bolero en sus películas.

Si nos centramos en el universo referencial del bolero, vemos que tiene como temas comunes dramas cotidianos, amores o despedidas. Un mundo que no surge en Almodóvar de la nada, sino que tiene su origen en la educación sentimental recibida durante su infancia. Una niñez que el joven Pedro vivió en un pequeño pueblo manchego, habituado a las conversaciones entre mujeres en el taller de modista de su hermana mayor, oyendo tonadillas y boleros por la radio y viendo películas españolas de folclore en la televisión. Referentes muy concretos en una época de subdesarrollo, aislamiento y autarquía como para no dejar en él una honda impronta. La cultura popular de Almodóvar se completaba con revistas femeninas, radionovelas o las novelitas rosas de Corín Tellado. Un acercamiento a la cultura pensada para mujeres de la que luego se ha servido para retratar con maestría el universo femenino de las emociones a lo largo de su filmografía. De todo ello se deriva la capacidad que ha sabido tener Almodóvar de mostrarnos el mundo a través de los ojos de una mujer. Una forma poco corriente de enseñar la realidad en un mundo, como es el del cine, habituado a la visión androcéntrica de que pecan la inmensa mayoría de los directores.

Ya hemos visto con anterioridad, en el apartado dedicado a la función de las canciones dentro de las películas de Almodóvar, el caso de algunos boleros. Y es que el status especial del bolero es tal, que acostumbra a tener la primera o la última palabra. Vimos como en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 'Soy infeliz' de Lola Beltrán y 'Puro teatro' de La Lupe proporcionan respectivamente el prólogo y el epílogo de la película y que 'Espérame en el cielo' cantada por Mina, supone el cierre de *Matador*. Otro ejemplo lo encontramos en 'Déjame recordar' de Bola de Nieve, que suena durante los títulos de crédito finales de *La ley del deseo*. Pero donde el bolero se yergue en elemento central de la trama es en la obra que inaugura la década de los noventa: *Tacones Lejanos* (1991). Ésta tiene como dos de los momentos más emblemáticos 'Piensa en mí' y 'Un año de amor', dos canciones perfectamente escogidas tras un cuidadoso 'casting' y cuyos momentos musicales se integran perfectamente en la narración.

En *Tacones Lejanos*, Becky del Páramo regresa a Madrid desde México cantando 'Piensa en mí', un bolero de Agustín Lara que supone además un reflejo de su trayectoria, de su pasado. La

interpretación que Becky hace de 'Piensa en mí' se produce en un concierto de gala organizado para celebrar el regreso de ésta a Madrid. Becky, que va vestida como una auténtica diva, con vestido ceñido y largos guantes hasta el codo, conjuga en la interpretación de sus canciones el drama de la canción con su propio drama personal. Tras besar el suelo Becky dedica su primera canción a su hija Rebeca, que no está presente en la sala porque ha sido encarcelada por el asesinato de su esposo (y antiguo amante de su madre). A lo largo de la interpretación de Becky, la escena alterna entre la cantante, que se emociona cada vez más, y las dos audiencias de su canción. Una es el público asistente en el teatro, la otra es su hija, encerrada en prisión. Durante toda la escena, la voz de Becky fluye traspasando las barreras físicas y de lugar, creando un efecto de continuidad sin interrupción. La presencia de la canción en la cárcel parece primero un recurso efectista, pero más tarde se nos revela que la música es dietética, ya que Rebeca la está escuchando a través de la radio desde la cárcel. Así el efecto de ubicuidad de la canción es real.

En esta canción Almodóvar invierte el sentido original de su letra para transformarlo en lo que Sánchez-Biosca (1995: 67) ha llamado un «relato edíptico feminizado», situando en el centro del melodrama el amor materno. Y ello gracias a la versatilidad que permite el bolero en cuanto al travestismo del sentido de sus textos, que se sirve de los juegos lingüísticos y de los distintos pronombres y posesivos. En definitiva, dedicándole a su hija 'Piensa en mí', Becky transforma en su versión el sentido original de la canción, transformando la masoquista invitación heterosexual en una expresión de pasión maternal.

Para acabar con el análisis del papel del bolero, abordaremos, por último, la reivindicación que hace de él Almodóvar y cómo éste se ha convertido en una marca que ha traspasado fronteras y conquistado mercados a caballo de sus películas. Un Almodóvar voraz devorador de canciones, preocupado por cómo durante mucho tiempo, toda una tradición musical proveniente de Hispanoamérica entre la que se encuadra el bolero haya sido silenciada. O incluso mal vista, por los motivos que vimos en relación con su anterior utilización por parte del régimen franquista. Desde estas premisas fue que sacó algunos boleros del anonimato, dio a conocer en España artistas casi desconocidos para el gran público y relanzó la carrera de otros ya comentados como Luz Casal. Respecto de ese papel de artífice del éxito Almodóvar se siente orgulloso y tal y como explica en la entrevista con Strauss, considera que se enmienda ese olvido anterior respecto tantos músicos latinos*.

Así pues, Almodóvar puso el bolero de moda y algunas casas de discos se lo agradecieron eternamente. El caso más evidente es el de La Lupe, que tras aparecer con 'Puro Teatro' en la banda sonora de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* fue reconocida como la gran cantante que era. Así, en España se editaron tres compilaciones de ella, que aluden directamente en su nombre a películas del propio Almodóvar, a saber: *Laberinto de pasiones*, *La Ley del deseo* y *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Recientemente las tres han sido editadas juntas en

* «Es un poco injusto poco injusto porque todos, desde Los Panchos en 'La ley de deseo', hasta Lucho Gatica en 'Entre Tinieblas', Los Hermanos Rosario en 'Tacones Lejanos', o Chavela Vargas en las últimas, son autores de nuestra misma lengua y, aunque son de Hispanoamérica, deberían ser más conocidos aquí. Hay una especie de prejuicio contra ese tipo de música, que ha sido considerada durante mucho tiempo como antigua y demasiado sentimental. A mí es una música que me apasiona y estoy muy contento de haber ayudado a que todos estos artistas hayan sido editados con bastante éxito. Ahora, el bolero se mira de otro modo, incluso se ha puesto un poco de moda». (Strauss 1995:126).

‘Trilogía’, al igual que las anteriores por ‘Ediciones Musicales Manzana’.

Todo esto ha culminado con un caso de lo que en el lenguaje de marketing llaman ‘rebranding’. Un fenómeno gracias al cual los artistas y la música latinoamericana y del Caribe se han reclasificado en las etiquetas y estanterías de las tiendas y pasan a venderse como ‘Las canciones de Almodóvar’ (Vernon, 2005: 173). Curiosamente, con este mismo título fue con el que se editó un disco recopilatorio que incluye todos los éxitos a los que hemos hecho mención, incluidas canciones de Almodóvar y McNamara, y que fue coproducida por su propia casa: ‘Las Canciones de Almodóvar’ (El Deseo-Emi/Hispavox, 1997). Así pues, entre el director y sus canciones podemos adivinar una relación simbiótica basada en el beneficio mutuo, nada casual. Una muestra más de la habilidad con que Pedro Almodóvar ha sabido vender sus películas por todo el mundo ayudado de factores extracinematográficos. La misma con la que, aupado por éstos y por su indudable carisma, se ha situado a la cabeza de los cineastas europeos más reconocibles y reconocidos de nuestros días

A MODO DE CONCLUSIÓN

Almodóvar experimenta a lo largo de sus películas una evolución temática y formal de la que la puesta en escena de las canciones es un buen ejemplo como objeto de estudio. Las canciones, que en los inicios son mostradas como pastiche de referentes modernos junto a elementos de la tradición reciclados, buscan un sentido crítico y paródico, reformulando las telarañas de un régimen que se pretende así desarmado, mutilado y desprovisto de su aparato simbólico y de censor control cultural. Hay en los inicios frivolidad y personajes planos, cómics audiovisuales narrativamente fragmentarios llenos de actitud rupturista y sustrato punk. Planteamientos acordes con la inminente necesidad de construir un nuevo cine en el que la sombra del pasado no se pasara como un fantasma. Almodóvar juega entonces a reapropiarse de sus sábanas para demostrarnos que se les puede dar la vuelta, jugar con ellas sin más, en lugar de tener que destruirlas o mantenerlas ocultas por temor durante mucho tiempo más.

Pero conforme se va haciendo menos urgente esa necesidad de ajustar cuentas a los fantasmas con la receta del hedonismo, surge la llamada a la introspección. A buscar el origen a las pasiones, los sufrimientos y los desamores que desgarran a las personas. Y así sale al encuentro el bolero, la canción que permite múltiples lecturas e infinitas posibilidades simbólicas, de identificación y reconocimiento. Una canción de ultramar que ya estaba entre nosotros en la mesa camilla, desde la autarquía y durante el desarrollismo, y que escapa de la alcoba para expandirse por el mundo. Para ser tomada por aquel que tenga *un hondo penar* y por quien necesite dar forma y dar voz al palpito de sus entrañas. Para multiplicarse y desenterrar a los corifeos auténticos que en el mundo han sido, tan necesitados de amor recíproco y de reconocimiento. Y también, porqué negarlo, de los royalties de sus rescatadas canciones.

Bibliografía

CHION, Michel. *La música en el cine*, Paidós, Barcelona, 1997.

HOLGUÍN, Antonio. *Pedro Almodóvar*, Cátedra, Madrid, 1994.

JAMESON, Fredric. *Teoría de la Posmodernidad*, Trotta, 1996.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia, 1995.

STRAUSS, Frédéric. *Pedro Almodóvar: Un cine viscera.*, El País-Aguilar, Madrid, 1995.

VERNON, Kathleen M. "Las canciones de Almodóvar" en VV.AA. *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del I Congreso Internacional Pedro Almodóvar* Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca. 2005.

YARZA, Alejandro. *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1999.

ZAVALA, Iris. "El bolero. Historia de un amor". Ediciones Celeleste, Madrid, 2000.