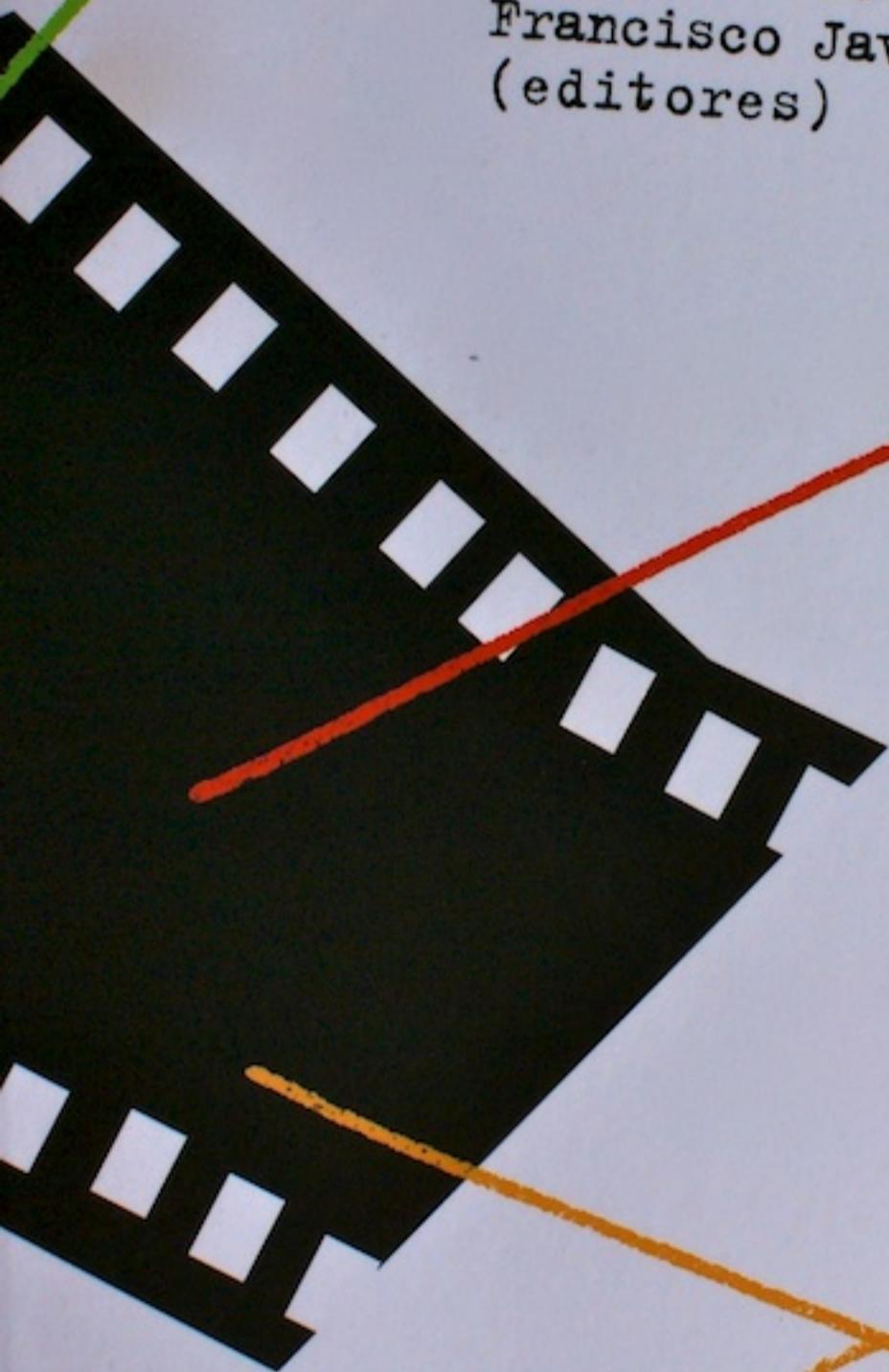


2

metodologías
de análisis
del film

Javier Marzal Felici
Francisco Javier Gómez Tarín
(editores)

a



x

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.