

# L'ATALANTE

REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS

N.18 JULIO-DICIEMBRE 2014 6 €

## DIÁLOGO

MARTIN SCORSESE

POR MICHAEL HENRY WILSON

## (DES)ENCUENTROS

¿POR QUÉ ES NECESARIO VOLVER A LOS CLÁSICOS DEL CINE?

**DIRECTORES CINÉFILOS  
EN TIEMPOS MODERNOS**

Quando el cine se interroga a sí mismo

# L'ATALANTE

REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS

También disponible en edición digital y en  
lengua inglesa: [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com)

*L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* es una revista semestral sin ánimo de lucro fundada en 2003, editada en Valencia (España) por la Asociación Cineforum L'Atalante con la colaboración de diversas instituciones, y distribuida en papel por España y Latinoamérica. Esta revista es un vehículo de expresión tanto de los profesionales como de los teóricos del medio y abarca, además de la praxis del cine, los más diversos temas comprendidos en el ámbito del audiovisual contemporáneo. El público al que va dirigida son aquellas personas cuyo trabajo, investigación o intereses estén vinculados al objeto de la revista.

Al menos el 80% de los documentos publicados son artículos originales. Para hacerse eco de las investigaciones llevadas a cabo en otras instituciones y países, el 60% de los trabajos provienen de autores externos a la entidad editora. Además de los controles internos, *L'Atalante* emplea evaluadores externos en su sistema de arbitraje de pares ciegos (*peer review*).

*L'Atalante* está indexada en distintos catálogos, directorios, sumarios y bases de datos de revistas de investigación y divulgación científica. A nivel internacional, figura en Arts and Humanities Citation Index® y en Current Arts and Humanities® de Thomson Reuters (Filadelfia, EEUU); en Latindex (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal); en SCOPUS de Elsevier (Ámsterdam, Países Bajos); y en Library of Congress (Washington, EEUU). En España consta en la base de datos del CSIC de Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; en el portal bibliográfico de literatura científica hispana DIALNET; y en REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias). ■

*L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos is a biannual non-profit publication founded in 2003, published in Valencia, Spain by the Associació Cineforum L'Atalante with the collaboration of various institutions, and distributed in print form all over Spain and Latin America. The journal is a vehicle of expression for both professionals and theorists in the discipline and it covers, in addition to cinema praxis, a diverse range of topics within the contemporary audiovisual field. Its intended readership is made up of people whose work, research or interest is related to film studies.*

*At least 80% of the papers published are original articles. In the interests of promoting research carried out in other institutions and countries, 60% of the papers are by external authors not associated with the publisher. In addition to the internal review process, L'Atalante employs external evaluators with the arbitration system of peer review.*

*L'Atalante is indexed in numerous catalogues, directorates, summaries and databases of research and scientific dissemination journals. At the international level, it is included in the Arts and Humanities Citation Index® and in Current Arts and Humanities® maintained by Thomson Reuters (Philadelphia, USA); in Latindex (Regional System of Online Information to Scientific Journals from Latin America, Caribbean, Spain and Portugal); in SCOPUS by Elsevier (Amsterdam, Netherlands); and in the Library of Congress (Washington, USA). In Spain it is included in the CSIC database of Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; in the bibliographic portal of Spanish scientific literature DIALNET; and in REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias). ■*

## Imagen de portada

Imagen de *The Artist* (2011, Michel Hazanavicius) /  
Cortesía de Cameo.



**Directora (Director):** Rebeca Romero Escrivá (Universidad Internacional de la Rioja).

**Coordinadores del número (Issue Editors):** Fernando Canet (Universitat Politècnica de València) y Rebeca Romero Escrivá (Universidad Internacional de la Rioja).

**Coordinadora de Puntos de fuga (Coordinator of the Vanishing Points Section):** Melania Sánchez Masià (CSIC-Universitat Autònoma de Barcelona)

**Consejo asesor (Editorial Board):** Nancy Berthier (Université Paris Sorbonne), Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra), Quim Casas (Universitat Pompeu Fabra), Juan Miguel Company (Universitat de València), José Antonio Hurtado (La Filmoteca-IVAC Culturarts), Jordana Mendelson (New York University), Áurea Ortiz-Villeta (Universitat de València), Isabel Santaolalla (Roehampton University).

**Consejo profesional (Professional Board):** Albertina Carri (directora y guionista), L. M. Kit Carson (productor, director y guionista), Isaki Lacuesta (director y guionista), Miguel Machalski (guionista y asesor de guiones).

**Consejo de redacción (Executive Editorial Board):** Marta Martín Núñez (Universitat Jaume I), Jordi Revert (Universitat de València), Álvaro Yebra García (Some Like It Short).

**Secretaría de redacción (Executive Secretary):** Violeta Martín Núñez (Projectem Comunicació).

**Colaboradores (Contributors):** Gonzalo Aguilar (Universidad de Buenos Aires), Javier Alcoriza (Universitat de València), Fernando Canet (Universitat Politècnica de València), Vera Dika (New Jersey City University), Jaume Duran (Universidad de Barcelona), Karen Fiss (California College of the Arts), Carmen Guiralt Gomar (Universitat de València), Malte Hagener (Philips-Universität Marburg), Michael Henry Wilson (*Positif*), Patricia Keller (Cornell University), Laura Mulvey (Birkbeck College-University of London), Lidia Merás (Universitat Pompeu Fabra / Royal Holloway - University of London), Hidenori Okada (National Museum of Modern Art, Tokio), Juan Antonio Pérez-Bowie (Universidad de Salamanca), Àngel Quintana (Universitat de Girona), Rebeca Romero Escrivá (Universidad Internacional de la Rioja), Martín Scorsese (The Film Foundation), Josep Torelló (Universidad de Barcelona), Santos Zunzunegui (Euskal Herriko Unibertsitatea).

**Evaluadores externos (External reviewers):** Vicente J. Benet (Universitat Jaume I), Marianne Bloch-Robin (Centre d'Etudes en Civilisations), María Bolaños Atienza (Universidad de Valladolid), Carlos Cuéllar (Universitat de València), Miguel Fernández Labayen (Universidad Carlos Tercero de Madrid), Manuel de la Fuente (Universitat de València), Clara Garavelli (University of Leicester), Jesús Giménez Varea (Universidad de Sevilla), Francisco Javier Gómez-Tarín (Universitat Jaume I), Raúl González Monaj (Universitat Politècnica de València), David Jurado (CRIMIC - Université Paris Sorbonne-Paris IV), Susan Larson (University of Kentucky), Ana María López (Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín), Jaime Pena (*Caimán. Cuadernos de cine*), Luis Pérez Ochando (Universitat de València), Ivan Pintor (Universitat Pompeu Fabra), Vicente Ponce (Universitat Politècnica de València), Antonia del Rey (Universitat de València), Daniel Sánchez Salas (Universidad Rey Juan Carlos de Madrid), Pedro Jesús Teruel (Universitat de València), Eva Woods (Vassar College), Imanol Zumalde (Euskal Herriko Unibertsitatea).

**Traductores (Translators):** Marcos Centeno, Raúl Gisbert Cantó, Elisa Hernández, Paula Saiz Hontangas.

**Equipo de apoyo técnico (Technical support):** Isaac Hernández (Universitat de València).

**Agradecimientos (Acknowledgments):** Cinta Crusells (Cameo), Emmanuelle Depaix (El Deseo), Ediciones Paidós Ibérica, Ana Fraga (Warner Bros Pictures España), Alicia Galván (Vértice 360º), Museo Guggenheim Bilbao, Cristina Lacadena (Paramount Pictures España), Layons Multimedia S.L., Lidia Molinero (Sabor Ediciones S.A.), Pablo Sánchez (Paramount Pictures España), Martín Scorsese, Trackmedia, Universal Pictures Spain, Michael Henry Wilson.

**Gestora de derechos de imágenes (Image rights management):** Laura Gallardo Balta.

**Diseño y maquetación (Original design and layout):** Carlos Planes Cortell.

**Impresión (Printing):** Martín Impresores, s.l.

**Edición (Publisher):** Asociación Cineforum L'Atalante (CIF: G-97998355) con la colaboración de la Universitat de València (Aula de Cinema, Servei d'Informació i Dinamització dels Estudiants [SeDI], Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació), la Universitat Politècnica de València y la Universitat Jaume I de Castelló (Departament de Ciències de la Comunicació). Este número ha sido posible gracias al apoyo del proyecto del Plan Nacional de I+D+i con el título «Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios filmicos a través de plataforma Web 2.0» (HAR2010-18648), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

**Lugar de edición (Place of publication):** Valencia (España).

**Distribución (Distribution company):** Servei de Publicacions de la Universitat de València.

**Dirección electrónica (E-mail):** [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)

**Página web y suscripciones (Website and subscriptions):** <http://www.revistaatalante.com>

**ISSN:** 1885-3730

**Depósito Legal (Legal Deposit):** V-5340-2003

Publicación semestral (biannual journal).

La revista *L'Atalante* no se hace responsable de las opiniones expuestas en sus artículos o entrevistas, ni del uso fraudulento de las imágenes que hagan los autores de los textos.

La propiedad intelectual de los textos y las imágenes corresponde a sus respectivos autores. La inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico.

Los textos publicados en esta revista están, si no se indica lo contrario, protegidos por la Licencia de Reconocimiento-No Comercial-Sin Obras Derivadas 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y el nombre de esta publicación, L'ATALANTE. REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS. No los utilice para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es>.



## EDITORIAL

- 5 Revivir el cine. *Meninas* del séptimo arte. **Rebeca Romero Escrivá.**

## CUADERNO

### **Directores cinéfilos en tiempos modernos. Cuando el cine se interroga a sí mismo**

- 7 La cinefilia en la época de la poscineematografía. **Malte Hagener.**
- 17 El metacine como práctica cinematográfica: una propuesta de clasificación. **Fernando Canet.**
- 27 *El desprecio* y su historia del cine: *un tejido de citas*. **Laura Mulvey.**
- 36 Las imágenes supervivientes de Quentin Tarantino. **Àngel Quintana.**
- 43 El *remake* de la memoria: *Shutter Island* de Martin Scorsese y *La piel que habito* de Pedro Almodóvar. **Vera Dika.**
- 52 Escribir el cine. La pasión cinefílica en la obra de Víctor Erice. **Santos Zunzunegui.**
- 60 El universo *Psycho*. «La ansiedad de la influencia» en la obra de Hitchcock. **Rebeca Romero Escrivá.**

## DIÁLOGO

- 72 **Martin Scorsese entrevistado por Michael Henry Wilson con motivo de *La invención de Hugo*: «El antídoto contra el cine es más cine». Introducción y selección de textos: Fernando Canet, Rebeca Romero Escrivá.**

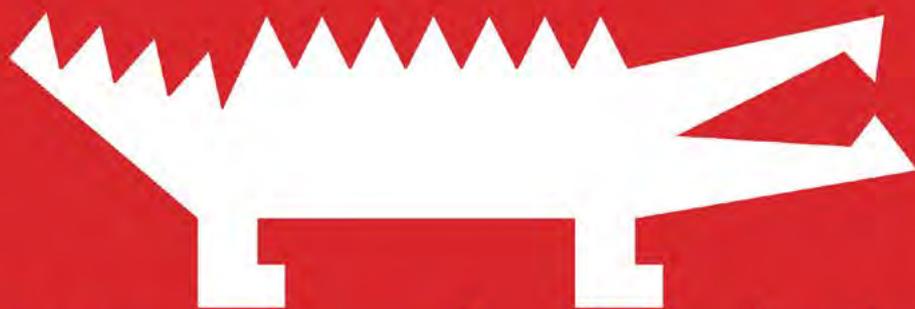
## (DES)ENCUENTROS

### **¿Por qué es necesario volver a los clásicos del cine?**

- 88 Introducción. **Javier Alcoriza.**
- 90 Discusión. **Gonzalo Aguilar, Karen Fiss, Patricia Keller, José Antonio Pérez-Bowie, Hidenori Okada.**
- 99 Conclusión. **Javier Alcoriza.**

## PUNTOS DE FUGA

- 102 Paraísos artificiales: la utopía cibernética en *eXistenZ*. **Lidia Merás.**
- 111 Michel Chion en *La audiovisión* y una propuesta práctica sobre un fragmento de *Nostalgia* de Andrei Tarkovski. **Josep Torelló, Jaume Duran.**
- 118 ¿Antes de Hollywood? *A Girl's Folly* como testimonio del Paragon Studio en Fort Lee, Nueva Jersey. **Carmen Guiralt Gomar.**



**caiman**cuadernosdecine

Ofrece a los lectores que se suscriban por un año la oportunidad de adquirir la revista a un precio especial y, de regalo, una película.

Consultar oferta de cada mes en:

[www.caimanediciones.es](http://www.caimanediciones.es)



**Caimán Ediciones S.L.**

C/ Soria, nº 9, 4º. 28005-Madrid (España)

Tel.: 91 468 58 35

**SUSCRIPCIÓN ANUAL**  
11 NÚMEROS DE **CAIMÁN** CUADERNOS DE CINE

**45**  
euros

## Revivir el cine. *Meninas* del séptimo arte

Rebeca Romero Escrivá

Juzgamos lo que vemos o, como decía Oscar Wilde, «solo las personas superficiales no juzgan por las apariencias; el misterio del mundo es lo visible, no lo invisible». Los primeros teóricos del arte, los filósofos griegos, hablaban de mimesis o imitación de la realidad. Y aún hoy, cuando la mayoría de críticos y artistas se inclina por trabajar con criterios estéticos que derivan de una noción expresiva antes que mimética del arte, el contenido sigue dándonos una pauta para interpretar las obras de arte. Ahora bien, más allá de lo que apreciamos como meros lectores o espectadores, en nuestra condición de potenciales críticos, artistas o creadores, reinterpretamos lo que vemos o, en palabras de Harold Bloom, lo *malinterpretamos*. No importa que se trate de poesía, pintura o cine: la originalidad (¿innovación?) radica en el punto de vista desde el momento en que todo está ya inventado. En 1958 Picasso realizó cuarenta y cinco versiones de *Las Meninas* de Velázquez en su taller de La Californie. Aunque fiel a su espíritu y atmósfera, las *malinterpretó* hasta que logró considerar cada versión una obra de arte original, además de apreciable en su conjunto. De ahí que decidiera donar la *suite* completa (la única serie que se conserva unida) al museo barcelonés, en memoria de su amigo y secretario Jaime Sabartés, a quien le comentaría: «Si alguien se pusiera a copiar *Las Meninas*, totalmente de buena fe, y si quien las copiara fuera yo, al llegar a cierto punto me diría: ¿y si pusiera esta un poquito más a la derecha o a la izquierda? E intentaría hacerlo a mi manera, olvidando a Velázquez... Así, poco a poco, iría pintando unas *Meninas* que le parecerían detestables al copista de oficio; no serían las que él creería haber visto en la tela de Velázquez, pero serían mis *Meninas*». El cine, como la pintura o la literatura, se ha interrogado a sí mismo desde su nacimiento, haciendo del propio cine sus *Meninas*, su objeto de adoración y estudio.

Hemos querido dedicar este número de *L'Atalante* a los «directores cinéfilos en tiempos modernos», al modo en que reflexionan desde la contemporaneidad sobre el cine a través del cine, piensan el cine mediante su práctica, contribuyen con su oficio a generar un diálogo *ad infinitum*, una «cámara de ecos», como diría Barthes, entre su obra y las que la preceden. Cita, alusión, recreación, reciclaje... las prácticas cinéfilas adquieren múltiples formas de apropiación y homenaje a las que los teóricos del medio han puesto nombre y apellidos: autorreferencialidad, intertextualidad, metacine, *mise en abyme*... Cada una, con sus diversos matices, pretende definir los distintos ejercicios cinéfilos, su conexión y transformación con el paso del tiempo. Las secciones *Diálogo* y *(Des)encuentros* complementan el tema de los ensayos del *Cuaderno*, muchos de ellos dedicados a cineastas de referencia en la materia (Jean-Luc Godard, Víctor Erice, Quentin Tarantino, Pedro Almodóvar o Alfred Hitchcock), escritos por estudiosos internacionales (Vera Dika, Malte Hagener, Laura Mulvey, Ángel Quintana, Santos Zunzunegui...). En la primera recogemos una serie de declaraciones de Martin Scorsese a Michael Henry Wilson, que da cuenta del modo en que su educación cinematográfica y sentido de la historia del cine ha afectado y sigue afectando a sus películas, y —admite el cineasta— ha hecho de su pasión una auténtica obsesión. En la segunda presentamos un debate a cinco bandas, coordinado por Javier Alcoriza, en el que participan profesores, críticos y museólogos de tres continentes (Gonzalo Aguilar, Karen Fiss, Patricia Keller, José Antonio Pérez-Bowie e Hidenori Okada), que lleva por título la desafiante pregunta sobre la necesidad de volver a los clásicos del cine. Scorsese, en *Un viaje personal...* (extractado en el *Diálogo*), contesta indirectamente al afirmar que es allí donde «encontramos ese oscuro objeto del deseo... la necesidad de revivir las primeras películas que vimos, sabiendo que nunca las volveremos a ver de la misma forma... ¡el momento en el que estas películas nos transformaron y nos transportaron a otro mundo!». A otro mundo nos transportan también los tres ensayos, que *fugan* en distintas direcciones, de la sección que cierra el número. Abrimos *Puntos de Fuga* con un texto a propósito de la «utopía cibernética» que nos presenta *eXistenZ*, con su rompedora estética de videojuego; seguimos con un experimento musical, basado en la aplicación de las teorías de Michel Chion sobre la audiovisión a un fragmento de *Nostalgia* de Tarkovski; y lo cerramos volviendo a los orígenes del cine con *A Girl's Folly*, una de las pocas películas rodada en Fort Lee —el epicentro del cine norteamericano durante la década de 1910— que se conservan íntegras y que supone un ejercicio testimonial y metacineatográfico de primer orden. Así cerramos el ciclo cinéfilo que abrimos con el *Cuaderno*.

Por último, en nombre de *L'Atalante*, quisiera tener unas palabras de agradecimiento hacia todas aquellas personas que han hecho posible que este número viese la luz por vez primera en edición bilingüe (español e inglés), impresa y digital, en especial a los autores y traductores, y, entre los primeros, a Michael Henry Wilson, que no solo nos concedió el permiso para editar sus diversos encuentros con Scorsese, sino que también ha seguido de cerca el proceso en un momento especialmente difícil. Satyajit Ray creía que las obras de arte eran *celulares*, es decir, gozaban de *unidad orgánica*, donde lo importante es «la totalidad resultante de los distintos elementos implicados». Sacar adelante una publicación de estas características, que se mantiene gracias a la ilusión y el trabajo desinteresado de sus miembros, supone también cierta *organicidad*. Queríamos acabar con estas palabras de Ray, sobre la condición vital del cine, para nuestro querido colaborador Alberto Elena, *in memoriam*.



# CUADERNO

Fotograma de *The Clock* (Christian Marclay, 2010)

## **Directores cinéfilos en tiempos modernos** Cuando el cine se interroga a sí mismo

# LA CINEFILIA EN LA ÉPOCA DE LA POSCINEMATOGRAFÍA\*

Se podría describir la época en la que hemos entrado —la época del DVD y el VAC, del LCD y el LED, de los teléfonos inteligentes y las tabletas, de la emisión en directo (*streaming*) y de los archivos— como la época poscinematográfica, en la que la película se ha convertido en un elemento inmanente tanto para nuestras vidas como para nuestras ideas y comportamientos, mientras que el lugar tradicional donde los espectadores podían encontrar imágenes y sonidos, el cine, está cayendo en la obsolescencia de forma lenta, pero incesante<sup>1</sup>. Si el cine, en el sentido tradicional de la palabra, está desapareciendo, ¿qué le sucede entonces a la cinefilia? Más que estar nostálgicamente atada a un tiempo y a un lugar específicos — la sala— o a un método y a un medio concretos con los que presentar imágenes en movimiento —la proyección

de 35 mm en una superficie reflectante previo pago del público—, propongo que la cinefilia se caracteriza en esencia por una actitud específica hacia lo fílmico y por una forma de experimentar el material audiovisual. Tras resumir el periodo clásico de la cinefilia —los años cincuenta y sesenta— quiero hacer una aproximación acerca de la forma en que podríamos empezar a entender las transformaciones que la *cinefilia* ha experimentado en la época de la poscinematografía. Considero la cinefilia como una práctica que siempre sobrepasa la fijeza y la estabilidad de los significados; una forma activa de apropiarse del mundo y sus imágenes de una manera idiosincrásica. Mi opinión sobre la cinefilia, por consiguiente, mira hacia al pasado para intentar analizar el modo en que la cinefilia del siglo XXI podría cobrar forma<sup>2</sup>.

### I. La cinefilia 1.0: *Cinémathèque*, *Cahiers* y *Nouvelle Vague*

La cinefilia clásica, una práctica social y cultural, alcanzó por primera vez su plenitud en el París de 1950 como una actitud específica hacia el cine. En su historia cultural de la cinefilia, Antoine de Baecque caracteriza esta práctica como una mirada («un *régard*»), una forma de ver películas y hablar de ellas, y una cierta forma de difundir un discurso que provee al cine de un contexto<sup>3</sup>. En las proyecciones en la *Cinémathèque française*, donde se reunían los directores de *Cahiers du Cinéma*, así como en otros teatros parisinos, como el *MacMahon*, se desarrolló un gusto cultural que le daba mucha importancia al cine, considerándolo tanto una forma de arte como una forma específica de experiencia. La cinefilia se vio respaldada por numerosas revistas y se vinculaba a diferentes sitios y lugares —los propios cines, los asientos que ocupaban las personas por costumbre, las cafeterías y las oficinas de redacción concebidas como puntos de reunión y lugares para el debate. Estas configuraciones dieron lugar por un lado, a una cultura discursiva única, pero por otro, a un grupo de estructuras relativamente rígidas que eran en su mayoría, todo hay que decirlo, heterosexistas, patriarcales y jerárquicas. El visionado de películas en el cine, normalmente varias en un mismo día, se erigía como sustituto de las escuelas de cine a las que los últimos protagonistas de la *Nouvelle Vague* no asistieron, al tiempo que escribir sobre cine ocupó en un primer momento el lugar de hacer películas; de hecho, el acto de aclamar y defender una determinada postura en público significaba ser conocido como creador de películas con otros medios. Y por supuesto, para Truffaut, Godard, Rivette, Rohmer y Chabrol, demostró que no era necesario más que un pequeño salto para pasar de crítico a director de cine; de cinéfilo a cineasta.

Un aspecto fundamental de la cinefilia clásica es la perspectiva, a menudo idiosincrásica y original, de las películas que fueron de la mano con un estilo

personal de visitar el cine muy similar. Ciertamente, los aspectos espaciales y temporales del visionado de películas se convirtieron en una parte esencial de la experiencia cinematográfica. En relación a esto, aparece la propia caracterización de Jean Douchet, un compañero de viaje de la *Nouvelle Vague*, autor clave de *Cahiers du cinéma* y profesor en la escuela de cine IDHEC durante los setenta, quien describe la visita al cine como una experiencia ritualizada de culto en la que cada acción tiene un significado y no se puede dejar nada al azar:

Tengo que entrar a la sala por la escalera y el pasillo de la derecha. Luego, me siento a la derecha de la pantalla, preferiblemente en el asiento del pasillo, de forma que puedo estirar las piernas. Esto no es solo por comodidad física o la vista: yo mismo he construido esta visión. Durante mucho tiempo, en la *Cinémathèque*, me sentaba en primera fila, en el medio, sin nadie delante que me molestara, para estar completamente inmerso en el espectáculo, siempre solo. Todavía hoy me es imposible ir al cine con alguien; eso interrumpe mi emoción. Pero después de varios años y tras muchas películas, he retrocedido un poco, hacia la derecha, y he encontrado mi propia perspectiva de la pantalla. Al mismo tiempo, he ubicado mi cuerpo de espectador con sumo cuidado, adoptando tres posiciones básicas: tirado en el suelo, las piernas cubriendo el asiento de delante y, finalmente, mi posición favorita pero la más difícil de conse-

guir, el cuerpo doblado en cuatro con las rodillas presionadas contra el asiento de delante (DOUCHET, 1993: 34).

La postura corporal favorita de Jean Douchet alcanzó un status legendario —o de qué otra forma pudo haber oído hablar de ello en Londres un cinéfilo británico como Thomas Elsaesser antes de llegar a París, tal y como confiesa en su propia *éducation cinéphilique*: «las historias sobre la posición fetal que Jean Douchet adoptaba cada noche en la segunda fila de la *Cinémathèque* Palais de Chaillot habían circulado antes de que fuera a estudiar a París en 1967 y lo viera con mis propios ojos...» (ELSAESSER, 2005: 29). La atención al espacio y al tiempo de la proyección, así como a los aspectos específicos de la experiencia de visitar el cine, combinados con la adhesión al más mínimo detalle, es inherente a esta forma de cinefilia. Mientras que en la actualidad se investigan las especificidades relativas a la diversidad histórica, geográfica y cultural de la cinefilia, el movimiento parisino de los cincuenta y sesenta sigue siendo el ejemplo clásico de la cinefilia y, por ende, un punto de referencia esencial.

Cuando se pasa de unas determinadas materializaciones contingentes desde el punto de vista histórico a una base teórica, es importante tener en cuenta que cada proyección de una película es un acontecimiento único. El sitio —y el tiempo— específico del visionado de una película —el momento en que veo según qué copia de una película, la sala, el asiento, la compañía, y las circunstancias— sobrepasa el sentido que un texto puede generar semióticamente. El significado de una película no se constituye únicamente a partir de pistas textuales, sino también a partir de ciertos aspectos de transmisión y contagio, de la intensidad e interacción entre la película y el espectador, entre el público y la proyección, que depende tanto de la disposición específica del individuo como de la película entendida como un objeto estético. Reformulando a Heráclito: ningún hombre tropieza con la misma película dos veces.

**La cinefilia implica una centralización radical en uno mismo y plantea la búsqueda de juicios de valor compartidos que hace que la identidad propia se abra a los demás**

Es más, si la experiencia cinematográfica es única, ¿cómo se puede conseguir la intersubjetividad, informar sobre ello? Una pista para entender la cinefilia es su capacidad de conectar la subjetividad y la objetividad, transformando una práctica radicalmente subjetiva en una experiencia intersubjetiva que permite la comunicación. Por una parte, la cinefilia implica una centralización radical en uno mismo, y por otra, plantea la búsqueda de juicios de valor compartidos que hace que la identidad propia se abra a los demás. La afirmación de uno mismo en su solipsismo aislado se encuentra con una externalización de ideas (verbal o escrita) que deben validarse ellas mismas a los ojos del resto. Es en la frontera entre la individualidad radical y el entendimiento o el gusto cultural como marcas sociales de distinción donde la cinefilia de flexión francesa se desarrolló durante los años sesenta.

Mientras que los orígenes y los inicios de la cinefilia exigen el trazo de un extenso mapa genealógico acerca de espacios de proyección y revistas, de agentes y estructuras, parece que existe un consenso mucho mayor acerca del fin de la cinefilia clásica. No solo Antoine de Baecque señala 1968 como el punto final, cuando el conocido *affaire cinémathèque* acabó siendo el ensayo general de la fallida revuelta de la primavera y el verano de 1968. La destitución de Henri Langlois en febrero de 1968 como director de la *Cinémathèque* por parte del ministro de cultura francés André Malraux condujo a protestas públicas de artistas, intelectuales y cinéfilos, que se mantuvieron hasta que Langlois fue readmitido —una victoria frente al sistema estatal que no se repitió tres meses después, en mayo de 1968. Durante los setenta, los estudios de cine académicos sustituyeron

el afecto libidinoso por un recelo profundamente arraigado que encontró, quizás, sus expresiones más formativas en la teoría del aparato de base de Jean-Louis Baudry (BAUDRY, 1974 y 1976) y en las tesis de Laura Mulvey acerca de la mirada masculina (MULVEY, 2001). Ambas teorías debatían en contra del significado de la película en lugar de centrarse en las estructuras predominantes que imperan en el cine como un aparato y un dispositivo. Baudry afirma

**Si seguimos con esta idea de que la película no es un texto estable ni un artefacto reproducible, sino un acontecimiento único, la película deja de ser una mercancía de la industria del entretenimiento o un medio de comunicación social y pasa a convertirse en parte de una biografía, como los encuentros casuales y otros aspectos de la vida supuestamente contingentes**

que la configuración espacial y aparativa del cine, independientemente de la película que se estuviera proyectando, formaba parte de una poderosa maquinaria de poder y dominación mediante la que el espectador se sometía a una búsqueda de la felicidad y la plenitud presimbólicas. Mulvey, por otra parte, relaciona las diferentes estructuras de la mirada inherentes al cine como un medio técnico, pero también como una máquina de narración de la ya centenaria discriminación social de la mujer<sup>4</sup>. Se podría considerar estas ideas negativas y distópicas sobre el cine como expresiones de amor desilusionado y, por ende, como una reacción al fracaso (percibido) de 1968; la oportunidad desaprovechada de un cambio radical

de la política y la sociedad con el que muchos soñaban a finales de los sesenta. La cinefilia, en cualquier caso, hasta pasada la segunda mitad de los noventa no fue un término que prometera la mejora de los valores políticos o culturales, sino que se empleó —en todo caso— como crítica a una actitud romántica y apolítica hacia el cine que tenía que superarse.

Se puede considerar la cinefilia como una práctica teórica —o, por el contrario, una teoría aplicada en la práctica. Al igual que en el caso de la *photogénie*, se recalca la experiencia irrepetible y, por tanto, única de la proyección cinematográfica. Si seguimos con esta idea de que la película no es un texto estable ni un artefacto reproducible, sino un acontecimiento único, la película deja de ser una mercancía de la industria del entretenimiento o un medio de comunicación social y pasa a convertirse en parte de una biografía, como los encuentros casuales y otros aspectos de la vida supuestamente contingentes. Desde esta perspectiva, el cine es el lugar donde se libera la energía que conecta

a la persona con la película y, de este modo, la empareja y la cortocircuita con más discursos y afectividades. En este sentido, la cinefilia considera el cine como algo transubjetivo, como un medio que es capaz de cuestionar, deconstruir y reconfigurar los límites entre las personas. Esto nos da a entender una procesualidad e inestabilidad, incluso la naturaleza contradictoria y el fracaso que necesariamente acompaña a cualquier proceso de subjetivización que el cine descubre y tematiza si se toma como una forma de expresión capaz de reflexionar. La cinefilia, por tanto, puede entenderse como una estructura paradójica del sentimiento, una disposición específica altamente subjetiva, pero que lucha por la comu-

nicación y el entendimiento. En cierto modo, la cinefilia corresponde a la situación peculiar del cine de alguien que está solo con sus sentimientos y pensamientos y al mismo tiempo se encuentra junto a un grupo de extraños que temporalmente pueden convertirse en una comunidad a través de la risa, las lágrimas y las emociones.

## II. La inmanencia del cine y la poscinematografía

Un hecho ampliamente conocido hasta ahora es que el cine ha perdido gran parte de su estabilidad material, textual, económica y cultural, dando paso a una omnipresencia borrosa y ubicua. En su configuración tradicional, está perdiendo relevancia cultural, mientras que la película como una forma específica de discurso afectivo, de estructura temporal y de organización narrativa se ha convertido en una norma implícita de la cultura de la imagen en movimiento. Como Francesco Casetti ha argumentado, el cine como medio ya no está sujeto a un aparato, sino más bien al recuerdo de una experiencia y a una idea cultural:

Los rasgos que definen la forma de nuestra experiencia del cine son [...] una relación con las imágenes en movimiento, reproducidas mecánicamente y proyectadas en la pantalla; una intensidad sensorial, ligada íntimamente con lo visual; una constricción de la distancia con el mundo; la apertura a un universo fantástico que es tan concreto como el real; y finalmente, el sentido de la participación colectiva. Estas son las características que permiten que aparezcan o se entiendan otras situaciones como cinematográficas. Sin embargo, estos rasgos no salen a la luz solo en la teoría —los extraemos de nuestros hábitos. Las salas de cine aún existen y seguimos yendo al cine; cada vez que lo hacemos, experimentamos los mismos elementos cardinales y adoptamos los mismos comportamientos. En esencia, podemos contar con una expe-

## Finalmente, parece que la realidad inmanente de los medios de comunicación se ha puesto al día con la cinefilia (o viceversa) —y esto puede ser al menos una razón para el resurgimiento del concepto

riencia consolidada que a cada paso confirma lo que el cine nos aporta y lo que nos pide (CASETTI, 2012).

Lo que extraemos de estas observaciones es que el cine ha penetrado el tejido mismo de la vida cotidiana de tal forma que parece una tontería hablar de una relación entre la realidad y el cine desde una perspectiva tradicional (realidad/copia, significante/significado, signo/referente, condición/síntoma). Ya no podemos asegurar que exista, por una parte, una realidad no contaminada por los medios de comunicación, mientras que, por otra, existen los medios de comunicación que representan este mundo. Vivimos en la época de la inmanencia de los medios de comunicación en la que no hay un horizonte transcendental desde el que podamos evaluar las ubicuas expresiones y experiencias mediatizadas.

El término *inmanencia* evoca la filosofía de Gilles Deleuze, que intenta escapar de la lógica binaria entre subjetividad y objetividad, entre lo perceptible y el que percibe, entre dentro y fuera. El plano de la inmanencia —como describieron Deleuze y Guattari— forma el campo absoluto por el que uno debe empezar a pensar; una inmanencia que no se opone a la transcendencia, pero inmanente en sí. En este sentido, se puede decir que los medios de comunicación forman un plano de inmanencia, ya que no hay posibilidad de pensar con independencia de ella. Nuestras experiencias —nuestros recuerdos y subjetividad, nuestras percepciones y afectos, nuestras imágenes de nosotros mismos y el mundo— están siempre

mediatizadas, así que estamos en el cine, aunque no estemos físicamente allí. Hemos entrado en una época de concienciación mediática en la que la concepción que tenemos de nosotros mismos y el mundo está guiada por marcos de referencia relacionados con el cine y con los medios de comunicación en general.

Es en este sentido con el que Deleuze se ha referido a sus libros sobre cine como «una historia de imágenes natural», en el que el cine se convierte en una (segunda) naturaleza y en la vida en la que habitamos<sup>5</sup>.

Si esto es cierto, no cabe duda de que el mundo audiovisual se comporte como algo generalizado y omnipresente en nuestro mundo porque no hay una posición exterior; ningún lugar al que alguien pueda escapar de las imágenes mediatizadas. Como Patricia Pisters señala parafraseando a Gilles Deleuze: «ahora vivimos en un universo metacinematográfico que exige una concepción inmanente de lo audiovisual y en el que una nueva conciencia de la cámara ha penetrado en nuestra percepción» (PISTERS, 2003: 16). Esto nos lleva más allá de la oposición filosófica clásica de la ontología del tono —algo ajeno al sujeto y presente en el mundo— en oposición a la epistemología —todo aquello que se deriva de la percepción del sujeto. En su lugar, esta postura defiende la inmanencia de las imágenes mediatizadas en nosotros y nuestra inmanencia en esas imágenes —la diferencia entre un acto de percepción y el sujeto que lo percibe se rompe en el momento en que el plano de la inmanencia ofrece un ámbito que está más allá de la diferencia tradicional entre la transcendencia y la inmanencia. Esto es algo que los cinéfilos siempre han sabido: el cine no es un mundo aparte en sí mismo, separado de la vida como una representación o una mera sombra de la realidad, sino que forma parte de la misma sustancia y no tiene mucho sentido trazar una línea entre

la vida y la película. Finalmente, parece que la realidad inmanente de los medios de comunicación se ha puesto al día con la cinefilia (o viceversa) —y esto puede ser al menos una razón para el resurgimiento del concepto.

### III. El arte que se apodera del cine: ¿robo, veneración o feliz ignorancia?

Mientras que el cine, tradicionalmente, intentó pedir prestado el manto del arte a la literatura, la pintura, la escultura y la música para ser reconocido como un medio de expresión serio, esta relación se ha reconfigurado de forma radical, si es que no ha dado un giro de ciento ochenta grados, como arte contemporáneo de los últimos veinte años, y se han ido apropiando de las películas y el cine como su fuente de materia prima. Este es otro argumento que respalda la inmanencia del cine puesto que cada vez más artistas visuales descubren películas, no como una reserva de la imaginería visual, sino como un aspecto esencial del mundo en el que a uno le toca vivir. La recuperación cinematográfica en un trabajo de instalación puede encontrarse en muchos ejemplos clásicos desde finales de los ochenta —como los de esta lista, que dista de ser exhaustiva: la revisión de los melodramas de Hollywood de los cincuenta de Matthias Müller; el enfoque de Douglas Gordon sobre las películas clásicas de Alfred Hitchcock, John Ford, Henry King y otros directores; el homenaje de Steve McQueen a Buster Keaton, entre otros directores; el análisis de Pierre Huyghe sobre los aspectos temporales de la película o el trabajo de Monica Bonvicini, que trata acerca del poder, el espacio y el género en el cine. Muchos de estos trabajos de instalación van a caballo entre la cinefilia y las tradiciones artísticas, pero todas comparten un entendimiento de la forma en que el canon cinematográfico desde el siglo xx ofrece

un repositorio cultural de imágenes, personajes, situaciones y narrativas que han pasado a convertirse en una segunda naturaleza.

Me propongo analizar una obra específica para ejemplificar el modo en que las prácticas cinéfilas se han rendido a la producción cultural dominante. Soy consciente de que probablemente evocar el éxito de taquilla de Christian Marclay *El reloj* (*The Clock*, 2010) no es algo particularmente innovador. Dicho éxito, que ha hecho una gira mundial por todos los festivales de arte desde el 2010, ganó uno de los principales premios en la Bienal de Venecia y dio mucho que hablar por todos los lugares donde se emitió. Ha recibido alabanzas y críticas por igual y no estoy interesado en escoger un bando u otro, ni el de los detractores ni el de los fans<sup>6</sup>. Lo que de verdad quiero proponer es la observación del tipo de relación con el material filmico que la instalación permite o requiere. El trabajo de Marclay, un montaje de tomas (principalmente) de películas de carácter comercial, está basado en una simple premisa, altamente efectiva: la del tiempo real que se traslada en su totalidad al cine. La proyección consiste en clips de películas que tratan la cuestión del tiempo, que muestran un reloj u otros marcadores de tiempo diegético. Estas pistas pueden ser sutiles y estar ocultas, como

una torre del reloj al fondo, o patentes y directas, como la toma de un reloj de pulsera mientras alguien menciona el tiempo. El tiempo intradiegético siempre se corresponde exactamente con el tiempo extradiegético, por tanto, una toma que muestra las 2:37 p.m. se proyecta en la instalación exactamente a las 2:37 p.m. Lógicamente, la instalación tiene una duración de 24 horas, así que la película se convierte en algo natural, que reproduce la rutina diaria de trabajo, de sueño, de comidas, de ocio y, a su vez, se renueva perpetua e incesantemente porque un nuevo día siempre sigue al anterior. Tal como la vida misma, *El reloj* nunca se detiene. Tiene una atracción casi irresistible, pero también muestra la banalidad de cada día, que es exactamente como el anterior.

*El reloj* se ha mostrado exclusivamente como una pieza de instalación dentro de instituciones de arte, nunca en cines o festivales, aunque hay quien pudiera imaginarse el trabajo sacado al mercado en formato DVD o en *streaming*. Marclay, conscientemente, controla y limita su obra (que se puede, en principio, reproducir eternamente) a contextos específicos; se extendió la noticia de que Los Angeles County Museum of Art (LACMA) pagó alrededor de medio millón de dólares por una copia del trabajo, mezclando la indig-

Fotograma de *The Clock* (Christian Marclay, 2010)



nación sobre el supuesto precio desorbitado con el conocimiento de exclusividad que resulta de ello. Aparte del limitado número de exposiciones en galerías, museos y festivales artísticos, solo existen seis copias en museos de todo el mundo (entre ellos, instituciones influyentes como el Museum of Modern Art, el Tate Modern y el Centre Pompidou) (ZALEWSKI, 2012). De alguna forma, paradójicamente, esta limitación artificial de una obra (reproducible) basada en la lógica del mercado artístico implica, incluso exige, cierta disposición de un espectador que le dé importancia a la singularidad del evento fílmico, algo que en apariencia se ha perdido en la era

digital. Como nadie puede comprar *El reloj* en DVD ni acceder a la obra de otra forma, hay que estar pendiente de los lugares y horarios específicos para verla. Curiosamente, muchas críticas mencionan el contexto de encuentro de la obra, el desplazamiento que implica, la espera y la anticipación, el tiempo que se tarda en entrar y salir una y otra vez, la batalla contra la fatiga y otros factores del contexto. Antiguamente, esto formaba parte de la cinefilia, cuando la gente tenía que viajar para ver una película o retrospectiva en particular. Generaciones de cinéfilos han experimentado la tensión y la anticipación previas a la proyección: saber que esa sería la única oportunidad de encontrar esa obra en especial durante mucho tiempo hace que la experiencia sea única. Esto resulta en una actitud que intenta absorber cada sonido e imagen porque se es consciente de la singularidad del momento. *El reloj* mantiene la misma mentalidad al ser una obra difícil de ver y casi imposible de observar en su totalidad en una misma vez.

Claramente, la obra utiliza dos elementos clave propios de la estética modernista que son esenciales para

la cinefilia si se consideran específicamente como una práctica moderna: la fragmentación y el montaje. La cinefilia no está tan interesada en la comprensión racional de una trama o en la reconstrucción lógica de las motivaciones de los personajes, sino más bien



Fotograma de *The Clock* (Christian Marclay, 2010)

en los detalles y las yuxtaposiciones que pueden ayudar a desentrañar una obra en busca de nuevos significados y sentidos. El propio Marclay admite que casi nunca ve las películas completas, ya que está más interesado en las conexiones y los contrastes inesperados que encuentra cuando cambia de canal en la habitación de un hotel extranjero a altas horas de la noche. Al igual que Jean Epstein recalcó el detalle en su concepción de la *photogénie* y el primer plano<sup>7</sup>, de la misma forma que los surrealistas hubieran entrado y salido de las películas para forjar conexiones nuevas e inesperadas<sup>8</sup>, *El reloj* subraya la lógica temporal particular que aparece junto a esas prácticas.

De otro modo, pero que guarda una relación similar con la cinefilia (clásica), *El reloj* mantiene una forma de recepción que se centra en el reconocimiento de actores y películas. En este sentido, la obra está basada en una estructura muy directa de gratificación porque a la gente siempre se le pide que adivine títulos y actores. Dado que los fragmentos son invariablemente cortos (excepto, digamos, las obras de larga duración de Andy Warhol y Dou-

glas Gordon), este juego es muy entretenido. Ante un visionado mucho más largo, otras cuestiones adquieren una importancia mucho mayor, a veces se ve en unos minutos al mismo actor que figura en películas rodadas en distintas décadas y, dentro de un día infinito y

recurrente, aspectos relacionados con la edad y el declive pasan a un primer plano. También puede ser que la relación entre la vida y la instalación de uno mismo cobre importancia en el momento en que se abandona la instalación para comer, al ver vídeos relacionados con la comida. A este respecto, el trabajo de Marclay es un reflejo complejo de las diferentes formas de temporalidad y subje-

tividad en un mundo de inmanencia propio de las películas y los medios de comunicación porque el tiempo (las rutinas diarias, la lógica de la construcción de la trama, las diferentes fases de la vida humana) no puede separarse de los medios de comunicación. El tiempo, por supuesto, ha sido una preocupación básica de los estudios de cine durante muchos años —desde André Bazin hasta Gilles Deleuze, desde Jean Epstein hasta Mary Ann Doane—, pero en este caso está emparejado con las especificidades de la instalación y las peculiaridades del sistema artístico, al igual que con las nuevas formas de acceso y disponibilidad que plantean un conjunto de nuevas preguntas.

Por supuesto, los relojes de tic-tac, el golpe inexorable del tiempo, también puede ser considerado como un *memento mori*, un duro recordatorio de nuestra propia mortalidad. En *El reloj* ya no está tan claro cuál es mi relación con el tiempo, ¿soy dueño de mi propia vida como individuo o estoy sujeto a la instalación que solo me muestra el tiempo pasando, me recuerda las incontables horas y los días que he estado en el cine y que ahora

estoy pasando en una instalación que consiste en fragmentos de película? En este sentido, la relación sujeto-objeto se cuestiona y se reconfigura como la repetición grotesca de la esfera del reloj, que se manifiesta incesantemente en la pantalla: a diferencia de una película en el cine, ya no tiene un principio ni un final, simplemente continúa como la corriente de la vida.

#### IV. La cinefilia y la política en la crítica de películas

Un ejemplo controvertido puede ayudar a la hora de proceder a abordar la cuestión de las ramificaciones políticas del análisis fílmico y el futuro de la cinefilia en la época del (aparentemente) acceso ilimitado. *Habitación 237* (Room 237, Rodney Ascher, 2012) es un documental que ofrece cinco interpretaciones de *El resplandor* (The Shining, 1980) de Stanley Kubrick, desde lo comprensible (la película es una alegoría del genocidio de los nativos americanos) hasta lo divertido y extravagante (la apología de Kubrick a su mujer por poner en escena el falso

aterrizaje en la Luna). Algunos críticos han acusado a la película de eludir la toma de una posición, hasta cuando presenta interpretaciones absurdas como resultado de un proceso crítico y teórico; lo que se podría denominar cinefilia, razonamiento. Siguiendo esta línea, Jonathan Rosenbaum afirma: «a diferencia de sus cinco expertos, Ascher no asumirá el riesgo de engañarse a sí mismo comportándose como un crítico y haciendo juicios comparativos sobre ninguno de los argumentos o posiciones mostradas, por tanto, inevitablemente acaba minando las críticas haciendo que parezcan una actividad desprestigiada y absurda» (ROSENBAUM, 2012). Y la estrella del los *blogs* Girish Shambu secunda este argumento: «Hay al menos dos problemas con la representación de la crítica de *Habitación 237*. Primero, es una actividad que a menudo da la impresión de ser *outré*, rara o chiflada. [...] Segundo, y más importante, la crítica de cine aquí es una gran actividad apolítica y hermética que se mueve hacia dentro, esculpiendo un espacio cerrado, el espacio

de un puzzle cognitivo, un puzzle por resolver basado en pistas bien escondidas por la genialidad del cineasta» (SHAMBU, 2012). Tanto Rosenbaum como Shambu critican la película por no establecer una distinción entre una actividad crítica aceptable y una práctica que ellos juzgan inapropiada, mientras que yo afirmaré que la película no está relacionada con la crítica *per se* en primera instancia.

Es útil volver a la evaluación de David Bordwell de la película, quien la relaciona con sus anteriores reflexiones acerca de la interpretación y la construcción de significado (BORDWELL, 1995). Bordwell, en su entrada de blog de *Habitación 237*, apunta la forma en que la película oscila entre un documental sobre cinefilia en su apariencia más patológica (piénsese en *Cinemanía* de Angela Christlieb y Stephen Kijak de 2002 en este punto) y el ensayo videográfico de la película, tal y como se puede encontrar en el canal Vimeo de Catherine Grant «Audiovisualcy» (BORDWELL, 2013). Sin querer ponerme completamente de parte de Bordwell

*Habitación 237* (Room 237, Rodney Ascher, 2012)





*Habitación 237* (Room 237, Rodney Ascher, 2012)

considero, sin embargo, que está en lo cierto cuando retrata la actividad interpretativa como una gradación medida en una escala que va desde lo obvio a lo absurdo donde rasgos sobresalientes, la coherencia, la congruencia y la intención del autor son categorías relevantes para hacer juicios de valor transferibles de manera intersubjetiva. Aunque entiendo el argumento en contra de la vacuidad política de la película (al menos, tras el primer visionado), considero que la película toma, en última instancia, una dirección diferente.

*Habitación 237* muestra, a través de un complejo montaje audiovisual compuesto de numerosas capas, lo que alguien podría hacer con una película en la época del acceso ilimitado y las herramientas digitales, aunque mucho de esto pudiera parecer grotesco dada su

absurdidad. La película comienza enfatizando conscientemente las circunstancias y los contextos del encuentro con la obra, con los cinco protagonistas contando dónde, cómo y con quién vieron por primera vez el film y luego presenta las cinco interpretaciones de la obra por turno. La película nunca muestra los rostros de los protagonistas; es un montaje constante de voces insertadas en la banda sonora, mientras que lo visual ofrece un comentario corriente —y un poco complicado— que invierte la jerarquía usual entre la visión y el sonido. La división entre visión y audición exige al espectador que realice de forma simultánea un proceso de interpretación que se enuncia previamente y una visión que parece ser la expresión personal del cineasta que ilustra los argumentos pero que también los comenta.

Estilísticamente, el film presenta una variedad barroca de técnicas: planos congelados, *slow-motion* y planos de suelo digitalmente animados, re-edición y animación por ordenador y un uso efectivo de la caja de herramientas digitales ahora fácilmente disponible para todo el mundo a nivel de consumidor. Al mismo tiempo, también hace todo lo posible para encontrar imágenes de películas de Kubrick debido a lo que los protagonistas describen como su fascinación con la película: Tom Cruise (en *Eyes Wide Shut*, 1999) observa con incredulidad a uno de los protagonistas cuando confiesa su asombro; se puede observar a Ryan O'Neal (en *Barry Lyndon*, 1975) leyendo un libro cuando la voz en *off* habla sobre el impacto que tiene un libro en particular; mientras Jack Nicholson (en *El resplandor*, [The Shining, 1980]) le hace muecas a una afirmación particularmente ridícula que nosotros oímos en voz en *off*. Es como si la película estuviera señalando continuamente que todo puede ser visto desde el universo de Kubrick, subrayando de forma irónica la naturaleza hermética de las lecturas de los protagonistas. En este punto, difiero de las críticas en contra de la película mencionada arriba, considerada como un comentario de la imagen que acompaña a las voces, a veces obvio y amplio y otras veces sutil e irónico. Ciertamente, el frenesí de imágenes que presenta la película es una reminiscencia de los incesantes montajes de relojes de Marclay, y no tanto una reflexión ensayística de Harun Farocki o Chris Marker. En lugar de criticar la película por fallar a la hora de adoptar una postura, se podría juzgar la rápida sucesión de imágenes como un problema porque la incesante corriente visual dificulta la reflexión del espectador sobre las complejas relaciones entre imagen y sonido. Sin embargo, la forma en que la película enmarca la fascinación, con la película como algo muy personal pero que se mueve simultáneamente en busca del entendimiento intersubjetivo, está en la línea de otras prácticas de la cinefilia.

## Conclusión

La cinefilia como una práctica situada temporal y espacialmente que es capaz de salvar las distancias entre el público individual y el colectivo no está muerta, sino que ha experimentado una marcada transformación bajo las presentes condiciones de las redes digitales. Mientras que en el pasado se tenía que vivir en (o, al menos, visitar) París para ser un cinéfilo (situando a Londres, Nueva York, Berlín, Viena, Roma y otras ciudades en una distante segunda posición), ahora se tiene acceso a un abanico más amplio de películas, además de críticas, comentarios e información especializada. Hay muchas páginas web y sitios *online* que muestran comunidades prósperas y activas que se reúnen en torno a temas específicos y grupos de películas. Con todo, sería de ingenuos reducir el estado de la poscineematografía de la cinefilia a un compendio de páginas web, portales y plataformas. Lo que he propuesto en su lugar es, además, considerar trabajos que han sido posibles gracias a la condición de ser digital; las ideas, herramientas y capacidades que caracterizan la cultura de la imagen de principios del siglo XXI. Mientras que es imposible enumerar todas las transformaciones y las novedades de la cinefilia de hoy en día, estos ejemplos, con suerte, muestran algunas vías posibles por las que la cinefilia se puede desarrollar.

La cinefilia se caracteriza por su capacidad de dotar de un nuevo marco y propósito las diferentes temporalidades y registros emocionales que el cine ha ofrecido en el pasado, pero se está abriendo poco a poco al presente y al futuro digital. Tanto el objeto de afecto como el tipo de recepción son flexibles y maleables gracias a las nuevas técnicas digitales, maneras de circulación y una configuración diferente del campo en general. No importa si nos encanta la instalación de un éxito de taquilla como *El Reloj* de Marclay o si disfrutamos de

## Se puede considerar la cinefilia como un modo de apropiación que ignora las lecturas dominantes y, en su lugar, ofrece rutas idiosincrásicas hacia unos trabajos audiovisuales complejos

la impávida absurdidad de *Habitación 237*; se puede considerar la cinefilia como un modo de apropiación que ignora las lecturas dominantes y, en su lugar, ofrece rutas idiosincrásicas hacia unos trabajos audiovisuales complejos. Estas prácticas no son progresivas ni reveladoras en y para sí mismas, como el caso que ilustra *Habitación 237*, pero al menos la cinefilia ofrece herramientas y perspectivas que se pueden usar para apropiarse de películas y utilizarlas en contextos y situaciones individuales. La importancia de la cinefilia radica en que ofrece ese potencial. ■

## Notas

\* *L'Atalante* agradece a la Fundación Museo Guggenheim de Bilbao (FMGB), que albergó la videoinstalación de *The Clock* (2010), de Christian Marclay, del 6 de marzo al 18 de mayo de 2014, la cesión de las imágenes que ilustran este ensayo. No se acredita en el pie de foto a los propietarios del *copyright* de las imágenes promocionales de *Habitación 237* (Room 237, Rodney Ascher, 2012), documental actualmente descatalogado en España, por ser de dominio público, al no figurar distribuidora alguna que haya adquirido su licencia para comercializarlo en nuestro país. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).

1 Para una argumentación mayor véase PISTERS, Patricia (2003). *The Matrix of Visual Culture. Working with Deleuze in Film Studies*. Stanford, CA: Stanford University Press; HAGENER, Malte (2008). Where Is Cinema (Today)? The Cinema in the Age of Media Immanence. En *Cinema & Cie* (número es-

pecial "Relocation" editado por Francesco Casetti), 11, 15-22; CASETTI, Francesco (2012): The Relocation of Cinema. En *NECSUS – European Journal for Media Studies*, 2. Recuperado de <<http://www.necsus-ejms.org/the-relocation-of-cinema/>>.

2 Para consideraciones recientes sobre la transformación de cinefilia consúltese M. HAGENER, M. DE VALCK (eds.): *Cinephilia.*

*Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press, de 2005; J. ROSENBAUM, A. MARTIN (eds.): *Movie Mutations. The Changing Face of World Cinema*. London: BFI, de 2003; S. BALCERZAK, J. SPERB (eds.): *Cinephilia in the Age of Digital Reproduction. Film, Pleasure and Digital Culture*. London, New York: Wallflower, de 2009.

3 DE BAECQUE, Antoine (2003). *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture, 1944-1968*. Paris: Fayard: 11. [«La cinéphilie, considérée comme une manière de voir les films, d'en parler, puis de diffuser ce discours, est ainsi devenue pour moi une nécessité, la vraie manière de considérer le cinéma dans son contexte»].

4 Mulvey, junto con Peter Wollen, trató de convertir sus duras críticas acerca de la mayoría de las formas cinematográficas (incluido el arte cinematográfico europeo e incluso algunas formas experimentales de hacer cine) en una práctica constructiva cuando empezó a hacer películas como *Riddles of the Sphinx* (1977).

5 Véase Gilles DELEUZE: *Cinema I. The Movement Image* y *Cinema II. The Time Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1986/1989: *passim*.

6 Véanse, ANDERSEN, Thom: Random Notes on a Projection of *The Clock* by Christian Marclay. En *Cinemascope*, 48. Recuperado de <<http://cinema-scope.com/wordpress/web-archive-2/issue-48/random-notes-on-a-projection/>>; SMITH, Zadie (2011), Killing Orson Welles at Midnight. En *The New York Review of Books*. Recuperado de <<http://www.nybooks.com/articles/archives/2011/apr/28/killing-orson-welles-midnight/>>; REBHANDL, Bert (2011), Raum-Zeit-Kontinuum. 24 Stundens in dalle Tage. Christina Marclays Filminstallation, *The Clock*. En *Cargo*, 11, 32-35.

- 7 Consúltense los ensayos recogidos en S. KELLER, J. N. PAUL (eds.): *Jean Epstein. Critical Essays and New Translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press, en 2012.
- 8 Consúltense los ensayos recogidos en P. HAMMOND (ed.): *The Shadow and Its Shadow. Surrealist Writings on Cinema*. London: British Film Institute, en 1978.

## Bibliografía

- BAUDRY, Jean-Louis (1974). Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. *Film Quarterly* 28 (2), 39-47.
- (1976). The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema. *Camera Obscura* 1, 104-128.
- BORDWELL, David (1995). *El significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- (2013). All Play and No Work? Room 237. En *Observations on Film Art*. Recuperado de <<http://www.davidbordwell.net/blog/2013/04/07/all-play-and-no-work-room-237/>>.
- CASETTI, Francesco (2012). The Relocation of Cinema. *NECSUS – European Journal of Media Studies* 2. Recuperado de <<http://www.necsus-ejms.org/the-relocation-of-cinema/>>.
- DOUCHET, Jean (1993). La fabrique du regard. *Vertigo* 10, 34.
- ELSAESSER, Thomas (2005). Cinephilia or The Uses of Disenchantment. En M. DE VALCK, M. HAGENER (eds.) *Cinephilia. Movies, Love, and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- MULVEY, Laura (2001). Placer visual y cine narrativo. En B. Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad* (366-377). Madrid: Ediciones Akal.
- PISTERS, Patricia (2003). *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- ROSENBAUM, Jonathan (2012). Room 237 (and Few Other Encounters) at the Toronto International Film Festival. Recuperado de <<http://www.jonathanrosenbaum.net/2012/09/room-237-and-a-few-other-encounters-at-the-toronto-international-film-festival-2012/>>.
- SHAMBU, Girish (2012). On Room 237, Criticism and Theory. Recuperado de <<http://girishshambu.blogspot.de/2012/10/on-room-237-criticism-and-theory.html>>.
- ZALEWSKI, Daniel (2012). The Hours. How Christian Marclay created the ultimate digital mosaic. *The New Yorker*. Recuperado de <[http://www.newyorker.com/reporting/2012/03/12/120312fa\\_fact\\_zalewski](http://www.newyorker.com/reporting/2012/03/12/120312fa_fact_zalewski)>.

Malte Hagener (1971, Hamburgo) es profesor en Media Studies en la Philipps-Universität Marburg. Autor de *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939* (Ámsterdam, 2007), co-autor (con Thomas Elsaesser) de *Film theorie zur Einführung* (Hamburgo, 2007), con edición italiana en 2009, y edición inglesa revisada en 2010 (*Film Theory. An Introduction through the Senses*), francesa y coreana en 2011; coeditor de *Cinephilia: Movies, Love and Memory* (Ámsterdam, 2005).

# EL METACINE COMO PRÁCTICA CINEMATOGRAFICA: UNA PROPUESTA DE CLASIFICACIÓN\*

## Introducción

Que el cine puede vampirizar es un hecho. Un ejemplo de ello lo encontramos en *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979), en la que su protagonista, el cineasta José Sirgado, acaba siendo vampirizado por la cámara. Este gesto ya se anticipa al comienzo de la película: tras la secuencia de títulos de crédito, Sirgado y su montador debaten sobre cómo debería finalizar su película. La moviola muestra a una vampiresa saliendo de su ataúd. Su mirada a cámara apela a su próxima víctima, que no es otra que el propio cineasta. Sirgado se despide bromeando de su montador con una dentadura de vampiro postiza y el cuello manchado de sangre mientras escuchamos a Richard Wagner —como también lo haremos cuando al final de la película el director es arrebatado por la cámara—. Para Juan Miguel Company y Javier Marzal (1999: 72), que el sujeto forme parte de la «naturaleza fotoquímica» del cine puede resultar «la más alucinante de las fantasías cinéfilas» [Figura 1].

*Arrebato* es una de esas películas que han sabido retratar cuán adictivo puede resultar el cine para aquellos cineastas cinéfilos que, como dice Martin Scorsese, consideran su medio de expresión, más que una pasión, una obsesión (MICHAEL HERNY WILSON, 2011: 285). No es baladí que este cineasta americano con raíces italianas comience su particular viaje a través del cine americano<sup>1</sup> con una cita de Frank Capra en la que compara el cine con la heroína<sup>2</sup>. También lo hace Zulueta en *Arrebato*, ya que Sirgado no solo está enganchado al cine, sino también a ese derivado de la morfina.

Por la sangre del cineasta español Lorenzo Llobet-Gràcia también fluía el cine. En su única película, titulada *Vida en sombras* (1948), su álgido ego en la ficción, Carlos Durán, nace con el cine, se forma como cinéfilo y acaba siendo cineasta. Camino que siguen la mayoría de los cineastas cinéfilos que, más que considerar el cine como un oficio, lo perciben como una forma de vida, y lo demuestran a través del estudio cons-



Figura 1. Proceso de vampirización en *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979)

tante de su medio de expresión. Precisamente, estudiar cómo estos cineastas piensan el cine haciendo cine es la *raison d'être* de este artículo.

El metacine es el ejercicio cinematográfico que permite al cineasta reflexionar sobre su medio de expresión a través de su práctica, en el que el cine se mira al espejo con la pretensión de conocerse mejor. Esta práctica no es exclusiva del cine, otras artes, como la pintura y, principalmente, la literatura, ya lo habían practicado con anterioridad. Brian Ott y Cameron Walter (2000: 438), en un contexto literario, lo definen como un modo de escribir que, de forma deliberada, dirige la atención hacia su naturaleza ficcional a través de la reflexión sobre su propia actividad. De hecho, muchos de los referentes de esta práctica proceden principalmente de la literatura, así como otros términos, como *metalenguaje*, *metadiscurso*

o *metaficción*, han ido apareciendo para ir definiendo las prácticas *meta* en este medio. Todas las definiciones llevadas a cabo a este respecto pueden extrapolarse al ámbito cinematográfico. Ejemplo de ello es la definición que Patricia Waugh (1988: 6) propone para *metaficción*: «el común denominador de [esta práctica] es cómo se crea ficción al tiempo que se hacen declaraciones sobre la creación de esa ficción». Waugh, además de esta definición, nos propone una idea que puede resultar reveladora, y es el hecho de que son dos los procesos que conviven en este quehacer: por un lado, la creación y, por otro, la crítica.

Aunque parezca que el metacine haya nacido con la posmodernidad cinematográfica, más bien se trata de una tendencia que ha recorrido la historia del cine. Viene practicándose desde sus orígenes, posiblemente debido, como acabamos de ver, a la influencia ejercida principalmente por el medio literario. Ahora bien, lo cierto es que con la posmodernidad ha alcanzado mayor popularidad; hasta tal punto que podemos afirmar que la práctica metacine es uno de los síntomas de la misma. Precisamente, para Gilles Lipovetsky y Jean Serroy (2009: 70), la «auto-referencia» es el tercer proceso que define la imagen hipermoderna, así como para Manfred Pfister (1996: 207) «el texto posmoderno ideal es, pues, un “metatexto”, o sea, un texto sobre textos o sobre la textualidad, un texto auto-reflexivo y auto-referencial». No obstante, no podemos olvidar que antes de la posmodernidad llegó la modernidad, y con ella una postura abiertamente crítica sobre lo que significaba e implicaba cierta práctica cinematográfica: aquella que resultaba excesivamente industrializada y amanerada. Sus críticas sobre el papel se trasladaron a la pantalla con el objeto de refutar esos excesos, proponer algo distinto y defender la política de autor frente a la estandarización.

De hecho, un recorrido por la historia del cine nos desvela que el metacine ha sido practicado de forma muy variada

en el tiempo. Esta cualidad nos obliga, si queremos desentrañar su complejidad, a plantear una clasificación de las diferentes estrategias que se han propuesto en el pasado y cómo estas se siguen llevando a cabo en el cine del presente. Dicho de otro modo, el objetivo de este artículo es justificar una tipología de las diferentes formas de abordar la práctica metacine y estudiar cómo son actualizadas en la contemporaneidad cinematográfica. Para

## Aunque parezca que el metacine haya nacido con la posmodernidad cinematográfica, más bien se trata de una tendencia que ha recorrido la historia del cine

llevar a cabo tal propósito, partimos de la propuesta que Jacques Gerstenkorn hizo en 1987, actualizada en 2008 por Jean-Marc Limoges. En ella, se propone que el metacine se puede dividir en dos categorías genéricas que describen las dos prácticas básicas que lo definen, esto es, la «reflexividad cinematográfica» y la «reflexividad fílmica» (GERSTENKORN, 1987: 7-8). Mientras la primera se centra en los procesos y mecanismos de creación y recepción cinematográficos, la segunda dirige su mirada hacia la herencia fílmica.

Aunque lo más frecuente es que un autor opte por una u otra, se puede dar el caso en el que se desplieguen ambas formas en una misma película. De hecho, dos ejemplos muy tempranos ilustran a la perfección esta combinación: por un lado, la película que Robert W. Paul dirigió en 1901 con el título *The Countryman and the Cinematograph* y, por otro, la de Edwin S.



Figura 2. La reflexividad en el cine primitivo

Porter de 1902 *Uncle Josh at the Moving Picture Show* [Figura 2].

En cuanto a la reflexividad cinematográfica, en ambas películas el centro de interés se dirige concretamente al proceso de recepción. Aspecto este que no sorprende lo más mínimo, ya que en aquella época lo más llamativo era precisamente cómo el espectador reaccionaba ante el nuevo medio. Así, las dos tienen en común que un espectador maravillado por lo que está viendo abandona su sitio y pasa a acercarse a la pantalla cinematográfica, lo que permite que en un mismo encuadre se pueda ver simultáneamente la proyección y sus reacciones. Es significativo que en ambas películas una de las escenas vista por ese respectivo espectador espontáneo sea la recreación de *La llegada de un tren a la estación de La Ciotat* (*L'arrivée d'un train à La Ciotat*, Lumière, 1896), cuya reacción en el público de la época la convirtió, pocos años después, en referente de ambos ejercicios de reflexividad. Es esta referencialidad a una película precedente lo que hace que estas dos películas primitivas sean a su vez sendos ejemplos de la segunda práctica de la tipología propuesta: la reflexividad filmica.

### Reflexividad cinematográfica

Además del proceso de recepción, el de filmación también interesó en los albores del cinematógrafo. Fue la presencia de la cámara lo que más llamó la atención a los coetáneos de la época; se observa su protagonismo en *How it feels to be Run Over* (Cecil M. He-



Figura 3. Charlott se resiste a dejar de ser el protagonista de la mirada de la cámara



ppworth, 1900) y *The big Swallow* (James Williamson, 1901). En ambos casos, la cámara acaba mal parada: en el primero, es arrojada por un vehículo, mientras que en el segundo un personaje la engulle. Unos años más tarde, en 1914, el momento de la filmación volverá a tener su protagonismo en la película *Carrera de autos para niños* (*Kid Auto Races at Venice*, Henry Lehrman). En este caso, el motivo de interés se centra en ver cómo la presencia de la cámara altera la conducta de aquellos que son filmados. Charles Chaplin, interpretando su papel más universal, Charlot, asiste a una carrera y, al ver la cámara, no puede dejar de ser el centro de la filmación. El conflicto se desata entre él y el director, que evidentemente lo considera una molestia [Figura 3].

En la medida en que el cine se iba configurando como industria, la mirada se fue desviando de los propios mecanismos filmicos hacia las características que iban definiendo la floreciente industria. Así, a finales de la década de los veinte, King Vidor, con su película *Espejismo* (*Show People*, 1928), inicia una categoría dentro de la reflexividad cinematográfica: aquella que se centra fundamentalmente en desvelar los entresijos del funcionamiento de la industria hollywoodiense. Como apunta Robert Stam, se trata de

«películas de Hollywood que tienen el propio Hollywood como tema y que se centran, adecuada o inadecuadamente, crítica o acriticamente, en el proceso de producción de una película» (1992: 77).

La década de los cincuenta resultó especialmente fecunda en este tipo de propuestas. Comenzó con una de las películas míticas a este respecto, *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Blvd*, Billy Wilder, 1950). A esta le siguieron otras propuestas emblemáticas, como *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952), *Cautivos del mal* (*The Bad and the Beautiful*, Vincente Minnelli, 1952) y *Ha nacido una estrella* (*A Star is Born*, George Cukor, 1954). Este último director ya se había iniciado en 1932, con su película *Hollywood al desnudo* (*What Price Hollywood?*), en esta categoría, que podemos definir como «metahollywood». Un tema recurrente en este tipo de películas es la transición del cine mudo al sonoro y sus consecuencias para la industria. Una actualización reciente de este tema se ha llevado a cabo en la película *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011). En ella, este director francés de orígenes lituanos, recrea la atmósfera y estilo de aquellas películas volviendo de nuevo al blanco y negro, al formato 4:3 y a la ausencia de diálogos. La desaparición de un sistema, el cine mudo, y la aparición de uno nuevo, el cine sonoro, dio lugar a cambios en los procedimientos de producción pero, sobre todo, tuvo consecuencias en los acto-

res: viejas estrellas se desvanecieron mientras que nacieron otras nuevas. En *The Artist*, el primer caso es representado por George Valentin, trasunto de Rodolfo Valentino, mientras que el segundo lo es por Peppy Miller, inspirado quizás en su caso en Peggy Pepper, protagonista de *Espejismos* (King Vidor, 1928).

Así, el ascenso y el declive se cruzan en *The Artist* motivados por uno de los cambios más importantes en la industria cinematográfica. Transformación que provocó inicialmente una revolución pero que con el tiempo las discrepancias entre el viejo y el nuevo sistema se fueron disipando, de ahí que la película finalice triunfante con el número de baile entre George y Peppy [Figura 4]. Por tanto, podemos considerar *The Artist* como un ejemplo contemporáneo de lo que hemos visto más arriba, esto es, de la hibridación entre la reflexividad cinematográfica, centrada en estos casos en los cambios que se produjeron en la industria motivados por la llegada del sonoro, y la fílmica, trazada en este ejemplo a través de la referencialidad a las películas que en su época ya abordaron este tema.

No obstante, la reflexión sobre los modelos de producción y métodos de representación hollywoodienses no solo se ha llevado a cabo desde su interior, sino también desde los márgenes, principalmente desde la modernidad, que precisamente nace como alternativa al clasicismo cinematográfico. En este caso, la reflexividad propuesta no es tan condescendiente, sino todo lo contrario: surge como crítica al statu quo imperante. Uno de los principa-

les exponentes de este quehacer es Jean-Luc Godard, quien, a través de su práctica cinematográfica, ha buscado reivindicar la política de autor a la vez que defenestrar los métodos industriales que coartan la libertad creativa e imponen al mismo tiempo una forma estandarizada de hacer. Por ejemplo, en la secuencia de arranque de su película *El viento del este* (*Le vent d'est*, 1970), Godard arremete contra la voluntad de Hollywood de que el espectador piense que la imagen representada es real y no fruto de una construcción discursiva, en otras palabras, las de Don Frederickson (1979: 315)<sup>3</sup>: Godard cuestiona la voluntad de Hollywood «de ocultar su trabajo sobre la realidad bajo una fuerte “impresión de realidad”<sup>4</sup>. Stam define esta postura de la modernidad —apelando a Mikhail Bakhtin— de «carnavalesca», «agresivo antiilusionismo... que explota y trasciende categorías narrativas convencionales» (1992: 167).

\*\*\*

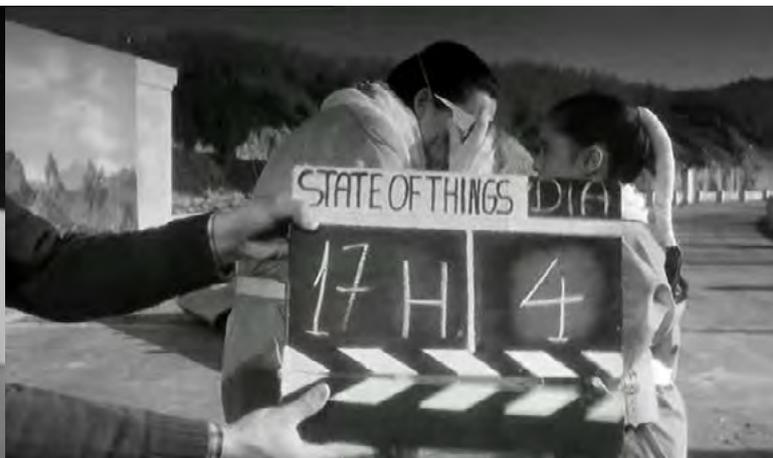
Otra de las categorías que podemos distinguir dentro de la reflexividad cinematográfica es la formada por aquellas películas que narran las dificultades que deben ser superadas para que un proyecto cinematográfico llegue a buen puerto. El patrón más común sería aquel protagonizado por un director que tiene que luchar contra los inconvenientes que van surgiendo a lo largo del rodaje de una película. Este argumento resulta la excusa perfecta para que el cineasta, a través de un alter ego, airee sus pensamientos sobre el cine. Por ejemplo, en el caso de *La noche americana* (*La nuit américaine*,

François Truffaut, 1973) es el propio Truffaut quien lo hace interpretando al cineasta Ferrand. Un ejemplo contemporáneo de esta categoría sería *Road to Nowhere* (Monte Hellman, 2010).

Aunque las dificultades pueden ser de naturaleza variada, hay una que resulta constante en la mayoría de estas películas: la presencia de la figura del productor, antagonista y responsable de las principales contrariedades del director. Un ejemplo señero es la película *El estado de las cosas* (*Der Stand der Dinge*), dirigida por Wim Wenders en 1982 [Figura 5]. Su protagonista, un director alemán, Friedrich Munro, tiene que parar el rodaje de la película que está filmando, *Los sobrevivientes* (*The Survivors*) —su versión de la película de terror y ciencia ficción *El día del fin del mundo* (*Day the World Ended*, Roger Corman, 1955)—, para viajar a EE UU en busca del productor con la intención de que siga financiando la película. Este, inmerso en problemas, no lo hará y, además, se lamentará de haber financiado en parte una película en blanco y negro sin ninguna posibilidad de salida comercial. La conversación entre ambos finaliza con el productor haciendo apología de Hollywood. En definitiva, ambos representan dos formas completamente opuestas de concebir el cine: por un lado, la del productor que defiende el engranaje industrial apostando por encima de cualquier cosa por la rentabilidad del proyecto y, por otro, la del director que ambiciona la libertad creativa y antepone a todo la calidad de su película.

Como podemos ver, la dificultad de sacar adelante proyectos arriesgados,

Izquierda. Figura 4. El baile triunfante en *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011) / Cortesía de Cameo  
Derecha. Figura 5. *El estado de las cosas* (*Der Stand der Dinge*, Wim Wenders, 1982)



más allá de las fórmulas estandarizadas, es otra de las constantes que definen este tipo de propuestas. Otro ejemplo de ello es la película *Irma Vep*, filmada por Oliver Assayas en 1996. En su caso, el proyecto, inviable desde el punto de vista comercial, es el *remake* de *Los vampiros* (Les vampires), un serial mudo francés de culto filmado en 1915 por el realizador Louis Feuillade. Igualmente, Godard nos ofrece en *El desprecio* (Le mépris, 1963) otro ejemplo de esta constante; en concreto, la imposibilidad de adaptar *La Odisea* de Homero siguiendo los parámetros de una producción al uso<sup>5</sup>. Tampoco resulta sencillo adaptar la compleja *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, escrita por Laurence Sterne en 1759; justamente esta complicación motiva el conflicto central que mueve la trama desarrollada por Michael Winterbottom en su película *Tristram Shandy: A Cock and Bull Story* (2005).

\*\*\*

Precisamente *Adaptation* (*El ladrón de orquídeas*) es el título de la película dirigida por Spike Jonze en 2002, basada en las dificultades que en la vida real tuvo su guionista Charlie Kaufman a la hora de adaptar la novela *El ladrón de orquídeas*, escrita por la periodista y novelista americana Susan Orlean. Aquí, a diferencia de los casos anteriores, no se muestra cómo una película se está filmando, ya que las imágenes que el espectador va viendo son las que el guionista en la ficción, también llamado Charlie Kaufman (Nicolas Cage), va creando conforme las va escribiendo. Así pues, no se habla tanto del proceso de producción de una película, sino de cómo la misma cobra forma. De este modo, se puede hablar de dos prácticas: por un lado, aquella que hace visible el proceso de creación de una película (la creación de un enunciado) y, por otro, aquella que lo hace de la propia película, es decir, de su propio enunciado.

Para Gerstenkorn (1987: 7-9) esta segunda práctica despliega ese «juego de espejos que una película mantiene consigo misma», por lo que podemos hablar de su carácter autoreflexivo. Característica que la acerca a la idea de estructura especular y a su vez a la de construcción en abismo o puesta en abismo, del francés *mise en abyme*, tér-

## Hay algo de necrofilia intrínseca en esa tendencia del cine de mirar hacia su pasado: «algo que está muerto, pasado, pero vivo en la memoria»

mino que se suele utilizar para describir este tipo de prácticas, ya que, como dice Christian Metz (1978: 130-136): «se presta muy bien para designar esa construcción que autoriza todos los efectos especulares». Metz considera *Fellini, ocho y medio 8½* (Otto e mezzo [8½]), dirigida por Federico Fellini en 1963, una de las películas ejemplares de este quehacer, ya que no es solo un film sobre el cine, o un film sobre un cineasta, sino «un film sobre un cineasta que reflexiona acerca de su film» (METZ, 1978: 131). Y, al hacerlo, Fellini no solo aborda los requerimientos procedentes del exterior, las exigencias de los productores o las presiones de la crítica, sino también las que emanan del interior del cineasta, en este caso, las dudas creativas o el miedo al fracaso, que se convierten en su peor enemigo, hasta tal punto que incluso pueden llegar a paralizar su actividad creadora.

### Reflexividad fílmica

La reflexividad fílmica no se centra tanto en la creación como en la apropiación de la herencia cinematográfica; de ahí que, a diferencia de la anterior, la mirada no se dirige hacia el proceso de construcción de una película o de la película en sí, sino, y siguiendo de nuevo a Gerstenkorn (1987: 7-9), hacia «el juego de espejos que una película mantiene

con otras». Como señalan Lipovetsky y Serroy (2009: 70), «el cine no es solo ese “arte sin cultura” que comenta Roger Pouivet, sino un arte que crea su propia cultura y se nutre de ella [...]». En este sentido, según comenta Paul Willemen, hay algo de necrofilia intrínseca en esa tendencia del cine de mirar hacia su pasado: «algo que está muerto, pasado, pero vivo en la memoria» (WILLEMEN, 1994: 227).

Por tanto, una de las características que definen esta segunda forma de hacer metacine es la constante interpretación de la historia fílmica, de aquello que Noël Carroll (1982: 52) define como «alusión a la historia del cine», ya sea a los géneros, una época específica, un movimiento particular en la historia del cine, el argumento de una película, su temática, el estilo de un cineasta, una obra suya, una secuencia fetiche, un plano, un personaje mítico o incluso un gesto de este. Independientemente de cuál sea la razón que lo anime, en todos los casos lo que se lleva a cabo, siguiendo a Vera Dika (2003), es un ejercicio de *reciclaje* del pasado en el presente.

De esta forma, la reflexividad fílmica nos conduce irremediabilmente hacia el concepto de intertextualidad. Término que fue introducido por Julia Kristeva en 1966<sup>6</sup> a propósito de las teorías de Mikhail Bakhtin sobre el dialogismo literario. Para Kristeva, «cualquier texto se construye como un mosaico de citas; cualquier texto es la absorción y transformación de otro». Esta primera acepción del término evolucionó con los años hacia una segunda, defendida por los estructuralistas y hermenéuticos encabezados, entre otros, por Michael Riffaterre y Gérard Genette, en la que la intertextualidad deja de ser una característica inherente a cualquier texto para asumir el acto voluntario de citar a aquellos textos que lo han precedido. En este caso la intertextualidad se entiende como una práctica claramente intencionada de re-

ferencialidad, una cita entrecomillada que el cineasta espera que sea reconocida al menos por una parte de su público y que tiene por objetivo dotar al texto de capas adicionales provistas de significado.

\*\*\*

La mirada retrospectiva a la herencia cinematográfica puede ser articulada siguiendo dos estrategias: por un lado, la «reescenificación», como así lo define Antonio Weinrichter (2009: 32), de ese pasado cinematográfico en el presente diegético; y, por otro, la apropiación de este y el modo en que dialoga con el material no apropiado. Llamaremos a la primera «alusión reescenificada» y a la segunda, «apropiacionismo». La famosa secuencia de la escalinata de Odessa de *El acorazado Potemkin* (Bronenosets Potemkin, Sergei M. Eisenstein, 1925)<sup>7</sup> nos puede servir de ejemplo para matizar ambas prácticas.

Por una parte, dicha secuencia ha sido reelaborada parcialmente por parte de Brian De Palma<sup>8</sup> en *Los intocables de Eliot Ness* (The Untouchables, 1987) o por Terry Gilliam en *Brazil*

(1985). Incluso ha sido objeto de parodia en *Agárralo como puedas 33 1/3: el insulto final* (Naked Gun 33 1/3: The Final Insult, Peter Segal, 1994), dentro de este juego de excesos intertextuales a los que la imagen más contemporánea nos tiene acostumbrados. Según apunta Weinrichter (2009: 32), «la de Segal es una versión corregida y ampliada de la variación llevada a cabo por De Palma siete años antes [...]; la secuencia acaba revelándose como una pesadilla del protagonista». Así, como es habitual en el cine más comercial, toda extrañeza tiene que estar justificada diegéticamente; en este caso, la alusión paródica se normaliza a través de la trama interna del personaje.

Por otra parte, las imágenes de la escalinata de Odessa han sido apropiadas, entre otros, por Chris Marker en *El fondo del aire es rojo* (Le fond de l'air est rouge, 1977) o por Zbigniew Rybczyński en *Steps* (1987). En ambos ejemplos lo interesante es ver cómo las imágenes antiguas dialogan con las más actuales: mientras que en la película de Marker pasado y presente interactúan a través de la figura del plano-contraplano [Figura 6], en la de Rybczyński las imágenes hablan dentro del plano a través de un ejemplo temprano de composición multicapa [Figura 7]. Si en el caso de Marker la relación entre estos dos materiales de naturaleza distinta se establece en la secuencialidad, en el de Rybczyński, se articula a través del *collage*, yuxtaponiendo autoconscientemente diferentes capas en un mismo plano, logrando con ello que el diálogo se materialice simultáneamente en el discurso.

\*\*\*

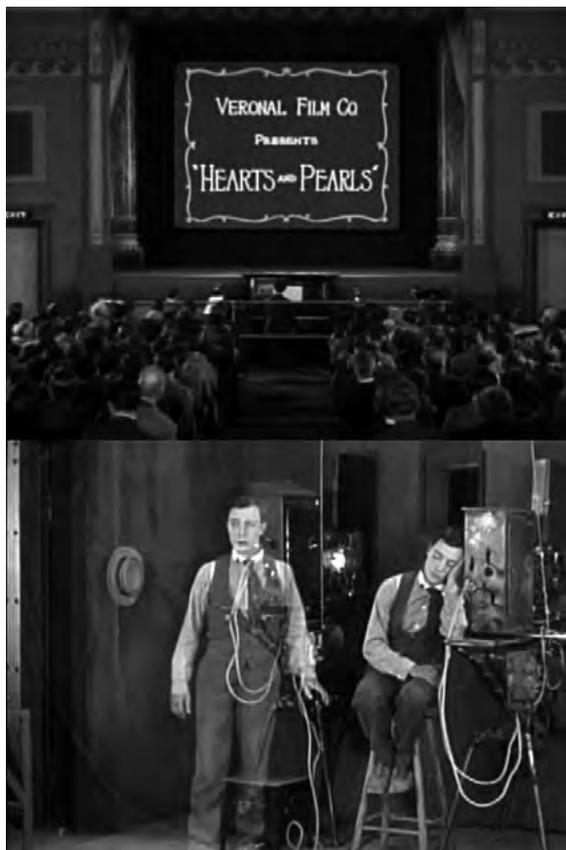
Tanto en el caso de Marker como en el de Rybczyński, la apropiación no se justifica diegéticamente, simplemente forma parte de la estrategia discursiva que se articula en la película. Bien distinto resulta si, por el contrario, hablamos de una película de ficción de corte más comercial. En este caso, la apropiación del material precedente se articula como parte del mundo diegético, especialmente mediante su proyección en una pantalla cinematográfica.

A diferencia de la película de Porter, que hemos visto al comienzo, en la que se le niega a su protagonista, ese espectador espontáneo, adentrarse en la película proyectada —ya que cuando lo intenta desprende la pantalla, evidenciando de esta forma el mecanismo fílmico—, en *El moderno Sherlock Holmes* (Sherlock Jr.), dirigida por Buster Keaton en 1924, sí se le concede ese privilegio a su protagonista. Ahora bien, este tránsito solo es posible a través del sueño: el proyccionista, interpretado por Keaton, se queda dormido mientras las imágenes de la película *Hearts and Pearls* fluyen en la pantalla [Figura 8]. No es de extrañar que sea precisamente el sueño la puerta

Izquierda, arriba. Figura 6. Odessa y *El fondo del aire es rojo* (Le fond de l'air est rouge, Chris Marker, 1977)

Izquierda, abajo. Figura 7. *Steps* (Zbigniew Rybczyński, 1987) en Odessa

Derecha. Figura 8. *El moderno Sherlock Holmes* (Sherlock Jr., Buster Keaton, 1924)



de entrada a la diégesis proyectada, no en vano el cine se ha comparado en innumerables ocasiones con el acto de soñar. Además, la ficción proyectada resulta ser una representación idealizada de la vida del proyccionista, clara metáfora de la relación que se establece entre el espectador modelo y la idea de cine como fábrica de sueños<sup>9</sup>.

El proceso de «idealización sistemática», como lo ha denominado Stam (1992: 38), que se establece a través del diálogo con una pantalla cinematográfica, es retomado más tarde por Woody Allen en su película *La rosa púrpura de El Cairo* (The Purple Rose of Cairo, 1985). Aquí quien traspasa la pantalla no es el protagonista de la ficción primaria, Celia (Mia Farrow), sino uno de los personajes de la película proyectada. Tanto Celia como el proyccionista de la película de Keaton son personas de condición humilde que encuentran en el cine la vía de escape a su vida anodina, en el primer caso, o la solución a sus problemas, en el segundo. En definitiva, *El moderno Sherlock Holmes* y *La rosa púrpura de El Cairo* pueden ser considerados como ejemplos paradigmáticos de esta categoría que, como Xosé Nogueira (1994: 48) señala, fue definida con precisión por Jordi Costa (1993: 24) como la «pantalla permeable», o, según el propio Nogueira, «de un lado a otro de la pantalla».

No obstante, esta no es la forma más frecuente de representar la relación entre la ficción primaria y la proyectada; lo más habitual son aquellos casos en los que el limen de la pantalla no se rompe. Un buen ejemplo de ello es *El héroe anda suelto* (Targets), dirigida por Peter Bogdanovich en 1968. Esta película comienza con la última secuencia de la ficción proyectada, *El terror* (The Terror, 1963), dirigida por Roger Corman cinco años antes<sup>10</sup>. Tras aproximadamente tres minutos de proyección, que coincide con la secuencia de títulos de crédito, se nos muestra el contraplano de estas imágenes, un plano de situación en el que se puede ver la sala de proyección y en ella los personajes de la ficción primaria. Esta

estrategia es relativamente común en este tipo de prácticas. La película comienza con unas imágenes para luego desvelar que las mismas son fruto de una proyección o el resultado de una filmación, como ocurre, por poner un ejemplo, en la película de Wenders *El estado de las cosas*.

de un *drive-in*— dispara con ese rifle a los espectadores, que, acomodados en los asientos de sus coches, presencian el estreno de *El terror*. Esta secuencia finaliza con el enfrentamiento entre ambos, en el que Bobby, ya a ras del suelo, sigue provocando el pánico entre los asistentes. Dirige la mirada hacia su derecha;



Figura 9. *Raccords* transfuncionales en *El héroe anda suelto* (Targets, Peter Bogdanovich, 1968) / Cortesía de Paramount Home Media Distribution Spain

Siguiendo con *El héroe anda suelto*, al productor únicamente le preocupa su promoción; al director, Sammy Michaels, interpretado por el propio Bogdanovich, su factura final, y, al actor, Byron Orlok —una vieja estrella del género de terror que interpreta al Baron Victor Frederick Von Leppe—, su arcaica interpretación. Este último, con un evidente gesto de contrariedad, hace pública su intención de retirarse, lo que desata el conflicto con el productor. En el exterior, ya en la calle, el director intenta convencerle de que no lo haga. En ese momento, Byron es visto a través del punto de mira de un rifle; quien le apunta es el joven Bobby Thompson (Tim O'Kelly). Bobby se encuentra en una tienda de armas, justamente enfrente del lugar donde hablan actor y director, probando el rifle que finalmente compra.

Ambas líneas de acción, las protagonizadas por Byron y Bobby, se vuelven a cruzar justo en el clímax de la película, cuando Bobby —subido a una plataforma desde detrás de la pantalla

el obligado contraplano muestra en la pantalla cómo el Baron Victor Frederick se dirige hacia él; de nuevo volvemos al plano de Bobby, que en este segundo momento mira a su izquierda, donde en este caso es Byron quien se le acerca [Figura 9]. Ante la incredulidad de Bobby, la serie se repite, y finaliza con este disparando tanto a Byron como al Baron Victor Frederick. Para Bobby, durante unos segundos, ficción y realidad —ambas interpretadas por Boris Karloff, mítica figura del género del terror— son la misma cosa. En este montaje de imágenes, la continuidad entre las dos ficciones, primaria y proyectada, se realiza a través de lo que José Luis Castro de Paz define a propósito de su análisis de la película *Sabotaje* (Saboteur, Alfred Hitchcock, 1942) como *raccords transfuncionales*: «el papel de la película proyectada en la sala será determinante en todo un trabajo de puesta en escena [...] por medio de un complejo juego de dobles perspectivas en el que se fundirán en abismo ambas representaciones [...]» (CASTRO DE PAZ, 1994: 36).



Figura 10. Reardon requiere la ayuda de Marlowe

Este tipo de *raccord* también puede resultar muy útil para explicar otra clase de propuestas, como por ejemplo, la que se nos ofrece en la película *Cliente muerto no paga* (*Dead Men Don't Wear Plaid*, Carl Reiner, 1982). Película que, tanto por su estética como por su argumento, pasando por los personajes tópicos y las situaciones típicas, ejemplifica una más que evidente parodia del género negro. En este caso, la figura plano (ficción primaria) contraplano (ficción apropiada) no requiere de la justificación de la proyección de esta última, sino que se articula directamente en el montaje: su protagonista, el detective Rigby Reardon (Steve Martin), en un momento de dificultad, llama por teléfono al detective Philip Marlowe; el plano del primero tiene como respuesta un plano de *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946), en el que vemos cómo Marlowe, interpretado por Humphrey Bogart, responde al teléfono [Figura 10].

\*\*\*

En este caso, el motivo de la alusión es el género, lo que nos acerca a la idea de «architextualidad», categoría propuesta por Genette en su libro *Palimpsestos*. Aquí, el teórico francés introduce el término «transtextualidad» para referirse a «todo lo que pone [un texto] en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (GENETTE, 1989: 7). A continuación propone una clasificación con la intención de concretar esta idea, para lo que traza cinco categorías, entre las que

se encuentra la de «architextualidad», que sirve para definir la adscripción de un texto a un género.

Un ejemplo contemporáneo de ello es la película *Expediente Warren* (*The Conjuring*, James Wan, 2013), en la que el terror es el género aludido. En su adaptación de una historia real, Wan se apropia de las convenciones, los esquemas básicos y la estética que caracterizan a este género y propone su actualización mediante la repetición de las estrategias que lo definen. Además, en esta obra se alude a las películas más significativas del cine de terror, como son *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982) o *El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973), así como a motivos que con el tiempo se convierten en figuras icónicas, como por ejemplo, la casa encantada de *Terror en Amityville* (*The Amityville Horror*, Stuart Rosenberg, 1979)<sup>11</sup> o Chucky, el protagonista de *Muñeco diabólico* (*Child's Play*, Tom Holland, 1988).

Así pues, *Expediente Warren* es un claro ejemplo contemporáneo no solo de homenaje al género de terror, sino también de pastiche saciado de referencias a las películas representativas de este. En muchas ocasiones, estas alusiones, como la que homenajea a *Los pájaros* (*The Birds*, Hitchcock, 1963), se justifican no tanto por el argumento como por la estrategia discursiva que construye la propia película. Práctica que con la posmodernidad se ha convertido en un ejercicio tan común como excesivo, hasta tal punto que muchas

de estas películas son el resultado de una construcción frankensteiniana de alusiones. Fredric Jameson advierte de estos excesos tachando esta práctica de «pastiche posmoderno», caracterizándola de «parodia neutra», reconociendo con ello su tendencia hacia la mera copia sin ningún tipo de voluntad reflexiva aparente. Por ejemplo, Jameson (2006: 173) considera *Fuego en el cuerpo* (*Body Heat*, Lawrence Kasdan, 1981) como un simple «plagio alusivo y elusivo de tramas anteriores», definición que podemos perfectamente hacer extensiva al caso de *Expediente Warren*<sup>12</sup>.

### Conclusión

Aunque, según los casos, su articulación puede resultar más o menos determinante, una de las características que definen el metacine es la reflexividad, esté dirigida hacia el propio proceso creativo («reflexividad cinematográfica»), o hacia la herencia cinematográfica («reflexividad filmica»). En este segundo caso la intertextualidad es clave para su configuración. Ahora bien, un abuso de esta referencialidad nos puede conducir a propuestas, denunciadas por Jameson, como acabamos de ver, donde no solo se alude a otras fuentes, sino que estas sirven para la construcción de su andamiaje discursivo. En su momento Waugh introdujo el término de «intertextualidad excesiva» para referirse, según apunta Stephen Mamber (1990: 29), a la incorporación al por mayor de materiales que no pertenecen a la ficción creada.

Por otra parte, como también se ha visto, tanto en un tipo de reflexividad como en el otro su práctica se puede justificar diegéticamente o bien articularse prescindiendo de tal requisito. En el primer caso, el acto metacinematográfico es engullido por una trama argumental que lo hace transparente; en el segundo, se hace autoconsciente haciendo visible el propio mecanismo discursivo o el referente, objeto de la alusión o apropiación. Evidentemente, la primera práctica es mucho más común en el cine comercial, mientras que

la segunda se da en mayor medida en un tipo de cine de corte autoral o ensayístico.

En definitiva, las formas de hacer metacine son muy variadas. En este artículo hemos propuesto una tipología elemental que sirva de base para futuras investigaciones. Hemos definido o caracterizado mejor este fenómeno complejo, y hemos ofrecido claves que permitan comprender mejor su actualización en el presente cinematográfico. Para ello nos hemos hecho acopio tanto de ejemplos primitivos como contemporáneos sin dejar de prestar atención a los supuestos más emblemáticos que han nutrido de referencialidad la historia del cine.

### Notas

\* Este artículo ha sido posible gracias al proyecto del Plan Nacional de I+D+i con el título «Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios filmicos a través de plataforma Web 2.0» (HAR2010-18648), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

\*\* *L'Atalante* quiere agradecer a Cameo, Paramount Home Media Distribution Spain y Warner Bros Pictures España la cesión de las imágenes que ilustran este ensayo. No se acreditan en el pie de foto las capturas de fotogramas de las películas que actualmente están descatalogadas en España y entendemos que son de dominio público al no figurar distribuidora alguna que haya adquirido su licencia para comercializarlas. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico.

- 1 Nos referimos al documental que dirigió el propio Martin Scorsese junto a Michael Henry Wilson con el título *Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano* (A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies, 1995).
- 2 La cita es la siguiente: «El cine es una enfermedad. Cuando te infecta la sangre, se convierte en la hormona más importante; controla las enzimas, dirige la glándula pineal, domina la psique. Igual que con la heroína, el antídoto contra el cine es más cine». (SCORSESE, M. y WILSON, M.H., 2001: 13).

3 Véase Fredericksen (1979), que profundiza en las características reflexivas de esta secuencia.

4 A este respecto, Lipovetsky y Serroy apuntan lo siguiente: «En este momento, el cine, que está cuestionando su propia capacidad ilusionista, entra en una nueva modernidad, la de la reflexividad y la deconstrucción, la que ve la aparición de un cine de autor que reivindica la categoría de obra de arte y se opone a los productos desechables del cine comercial. En este punto engendra su propia religión: la cinefilia» (2009: 48).

5 Véase en este mismo monográfico el preciso análisis que lleva a cabo Laura Mulvey sobre esta película.

6 El término aparece impreso en el ensayo titulado *Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman* (Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela, 1966).

7 Para profundizar en este asunto, véase Weinrichter (2009: cap. El reciclaje en el cine comercial).

8 Probablemente Brian De Palma sea uno de los directores que en mayor medida ha practicado la «alusión reescenificada» en clave paródica a lo largo de su carrera. Lo viene haciendo desde su primer cortometraje *Woton's Wake* (1962); en esta película las referencias son tan variopintas como *El fantasma de la ópera* (The Phantom of the Opera, Elliott J. Clawson, 1925) o *El séptimo sello* (Det sjunde inseglet, Ingmar Bergman, 1957). Según Carroll, el cortometraje finaliza con lo que «en 1962 resultó ser una hilarante, torpe e intencionada alusión de mal gusto a la última escena de King Kong» (CARROLL, 1998, 255).

9 En este contexto, dos películas tan dispares y alejadas en el tiempo como *Bienvenido, Mister Marshall!* (Luis García Berlanga, 1953) y *Paprika* (Satoshi Kon, 2006) pueden ser interpretadas como análogas. En ambas es el sueño el camino que tienen los personajes para ser los protagonistas de secuencias reconocibles de la historia del cine. En el primero de los casos, Don Pablo (José Isbert), el alcalde del pequeño pueblo



Figura 11. Más terror con *Expediente Warren* (*The Conjuring*, James Wan, 2013) / Cortesía de Warner Bros Pictures España

de Villar del Río, se convierte en su sueño en el temible sheriff que impone su ley en el *saloon* de un pueblo del viejo Oeste. Mientras que en el segundo, su protagonista, Paprika, entre otros personajes, viaja por la historia del cine a través de sus sueños transformándose en Peter Pan o, asimismo, huyendo de una marea roja, una clara referencia a la famosa secuencia de *El resplandor* de Kubrick (1980).

- 10 De nuevo una película de Corman es el referente; recordemos que también lo fue para Wim Wenders en *El estado de las cosas*, como hemos visto en el apartado anterior.
- 11 Entre los expedientes estudiados por Ed y Lorraine Warren, una pareja real de demonólogos, se encontraba la casa que inspiró *Terror en Amityville*.
- 12 La alusión al género no solo se articula a través de una nueva contextualización que repite sus reglas básicas, como es el caso de *Expediente Warren*, sino que este también puede ser objeto de una reescritura con variaciones, como en su día lo hicieron Godard, Altman y Truffaut, entre otros, con sus respectivas *Alphaville* (1965), *Los vividores*

(McCabe and Mrs Miller, 1971) y *Vivamente el domingo* (Vivement dimanche!, 1983). Además, el género puede ser parodiado, según se ha visto; en este caso se llevan al límite sus claves primordiales. Y, por último, la noción de género puede ser objeto de hibridación, según encontramos actualmente en el cine contemporáneo, donde se rompe la estanqueidad de los géneros mediante trasvases entre ellos. ■

## Bibliografía

- CARROLL, Noël (1982). The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (And beyond). *October*, 20 (spring), 51-81.
- (1998). *Interpreting the moving images*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (1994). ¿Pero... qué espacio clásico? Hitchcock-Saboteur. *Vértigo*, Ateneo da Coruña, 10, 32-39.
- COMPANY, Juan Miguel, MARZAL, Javier (1999). *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- COSTA, Jordi (1993). *Fantastic magazine*, 16 (Junio), 24.
- DIKA, Vera (2003). *Recycled Culture in Contemporary Art and Film*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- FREDERICKSEN, Don (1979). Modes of Reflexive Film. *Quarterly review of film studies*, 4 (3), 299-320.
- GENETTE, Gerard (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- GERSTENKORN, Jacques (1987). À travers le miroir (notes introductives). *Vertigo*, 1, 7.
- JAMESON, Fredric (2006). Postmodernismo y sociedad de consumo. En Hal FOSTER (ed.): *La postmodernidad*, 165-186. Barcelona: Karirós.
- KRISTEVA, Julia (1967). Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman. *Critique*, 23, 438-465.
- LIMOGES, Jean-Marc (2008). Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain: Pour une distinction de termes trop souvent confondus. *Les Actes de la Sesdef (La Société des études supérieures du Département d'Études françaises de l'Université de Toronto)*.
- LİPOVETSKY, Gilles, SERROY, Jean (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- MAMBER, Stephen (1990). Parody, Intertextuality, Signature: Kubrick, DePalma, and Scorsese. *Quarterly Rev. of Film and Video*, 12, 29-35.
- METZ, Christian (1978). Mirror Construction in Fellini's 8 1/2. En Peter Bondanella (ed.), *Federico Fellini: Essays in Criticism* (130-136). New York: Oxford University Press.
- NOGUEIRA, Xosé (1994). De un lado a otro de la pantalla. La rosa purpura del Cairo. *Vértigo*, Ateneo da Coruña, 10, 48-53.
- OTT, Brian, WALTER, Cameron (2000). Intertextuality: Interpretive Practice and Textual Strategy. *Critical Studies in Media Communication*, 17 (4), 429-446.
- PEISTER, Manfred (1996). ¿Cuán posmoderna es la intertextualidad? En Albero VIDAL (comp.), *Conjuntos, teorías y enfoques literarios recientes*. México: UNAM-UV.
- SCORSESE, Martin, WILSON, Michael Henry (2001). *Un recorrido personal por el cine norteamericano*. Trad. de Vicente Carmona. Madrid: Akal Ediciones.
- STAM, Robert (1992). *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press.
- WAUGH, Patricia (1988). *Metafiction*. London: Routledge.
- WEINRICHTER, Antonio (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Colección Punto de vista: Festival internacional de cine documental y experimental.
- WILLEMEN, Paul (1994). Through the Glass Darkly: Cinephilia Reconsidered. En *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory* (223-257). London: B.F.I.
- WILSON, Michael Henry (2011). *Scorsese on Scorsese*. Paris: Cahiers du Cinéma.

Fernando Canet (Valencia, 1969) es Profesor Titular de Comunicación Audiovisual en la facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Doctor en Comunicación Audiovisual y Posgrado en Herramientas de Autor para Títulos Multimedia. Ha disfrutado de becas de estancias de investigación en Goldsmiths College University of London y en New York University. Es autor de un libro, *2002: Narración cinematográfica*, co-autor de otro, *Narrativa audiovisual: Estrategias y recursos*, y actualmente está co-editando un tercero titulado *[Re]viewing Creative, Critical and Commercial Practices in Contemporary Spanish Cinema* para Intellect Ltd. Bristol. Ha participado en obras colectivas y ha escrito numerosos artículos en revistas con revisión por pares. Ha sido editor invitado en un número especial sobre el cine español contemporáneo para la revista *Hispanic Research Journal*.

# ***EL DESPRECIO Y SU HISTORIA DEL CINE: UN TEJIDO DE CITAS\****

En *El desprecio* (Le Mépris, Jean-Luc Godard, 1963) el cine tiene una gran presencia a diferentes niveles. La creación de una película reúne a los personajes centrales y, a menudo, se muestran en pantalla los procesos dramáticos de la cinematografía como telón de fondo para el drama humano. Pero esta presencia patente se entreteteje con otra historia sobre el cine: sus historias y sus crisis contemporáneas. Esta segunda historia se esconde entre signos, imágenes y alusiones que solo llegan a mostrarse de forma explícita en la superficie de la película de manera ocasional. El hilo conductor que une estas referencias indirectas es el mundo de la cinefilia, los años formativos de Godard como crítico para *Cahiers du Cinéma* y las películas y los directores sobre los que había escrito y a los que había admirado durante los años cincuenta. Hacia 1963, el mundo había vuelto a un tiempo pasado: el sistema de estudios de Hollywood, que había producido la *politique des auteurs*, envejecía y los

cambios industriales la habían rebasado; Godard ya no era un crítico de la cinefilia, sino un exitoso director de la Nueva Ola. Pero mediante un sistema de referencias y citas, el mundo de la cinefilia se filtra en *El desprecio* mediando entre el pasado y el presente. Dado que una cita se refiere necesariamente a un tiempo anterior, Godard evoca una época ya acabada mediante una estrategia estética que siempre bebe del pasado. Así, en *El desprecio*, la forma (cita) se adecúa al contenido (historia).

Sin embargo, la citación es una estrategia clave y formal de la modernidad que fragmenta la cohesión de un texto y modifica las formas tradicionales de leer al introducir otras capas a una estructura lineal. Tal y como Peter Wollen indica en el análisis del sistema de citaciones en *Le Vent d'Est* (Groupe Dziga Vertov, 1970), de Godard:

Una de las principales características del modernismo [...] fue jugar con las referencias entre y dentro de los textos [...]. El efecto supone desprenderse de la hetero-

geneidad de la obra, abrir espacios entre diferentes textos y tipos de discursos [...]. El espacio entre textos no es solo semántico, sino también histórico; los diferentes estratos textuales que son los residuos de épocas y culturas diferentes (WOLLEN, 1982: 102).

Este tipo de inserciones se dirigen necesariamente al lector/espectador y generan dos posibles modos de interacción: uno permanece junto al significado textual patente, mientras que el otro se desvía hacia un terreno latente y más incierto. Reflexionar sobre referencias pasadas, especialmente si no están explicitadas por la acción de la película, conlleva alejarse de la línea principal de la narrativa fílmica. La tentación es hacer una pausa, atribuir una referencia a su fuente o intentar seguirla hasta que se le pierde el rastro, en oposición al acto de seguir el flujo de un texto. Así, por ejemplo, cuando se analicen, más adelante en este ensayo, otras asociaciones que los pósteres en Cinecittà nos suscitaron, estaremos dando prioridad a ciertas imágenes de fondo sobre el momento narrativo crucial: cuando Camille y Jerry se conocen, cuando Paul traiciona a Camille y comienza el tema del *desprecio*. Mikhail Iampolski describe esta relación entre la citación y la desviación del espectador en los siguientes términos:

Las anomalías que emergen en un texto, bloqueando su desarrollo, nos incitan a una lectura intertextual. Esto se debe a que cada texto de narrativa *normativa* posee una lógica interna. Esta lógica provoca la presencia de diversos fragmentos de los que el texto se compone. Si un fragmento no puede encontrar la suficiente motivación para su existencia desde la lógica del texto, se convierte en una anomalía, forzando al lector a buscar su motivación en otra lógica o explicación fuera del texto. La búsqueda, por tanto, se construye en los dominios de intertextualidad (IAMPOLSKI, 1998: 30).

Es interesante reflexionar sobre aquellos momentos en los que las referencias al cine dentro de *El desprecio* interfieren y alejan al espectador de la lógica interna del texto, de su narrativa manifiesta, hacia «otras explicaciones».

## Es interesante reflexionar sobre aquellos momentos en los que las referencias al cine dentro de *El desprecio* interfieren y alejan al espectador de la lógica interna del texto, de su narrativa manifiesta, hacia «otras explicaciones»

Desde mi punto de vista, cuando se siguen las *anomalías*, estas empiezan a formar una red que se relaciona con otra historia latente sobre los cambios que habían superado, y seguían superando, al cine. Por supuesto las anomalías toman diferentes tipos y formas, desviándose así de un concepto estricto de *citación*. Iampolski resume esta multiplicidad cuando afirma que una *anomalía* toma la forma de un fragmento que significa «aquello que tradicionalmente se considera una cita pero puede acabar no siéndolo, mientras que aquello que tradicionalmente no se considera una cita sí podría acabar siéndolo» (IAMPOLSKI, 1998: 31).

El *gusto por la citación* de Godard ha sido objeto de comentarios y él mismo utiliza la frase en una larga entrevista en el número especial de *Nouvelle Vague* de *Cahiers du Cinéma* (168, diciembre 1962); dice, en relación a *Al final de la escapada* (*À bout de soufflé*, 1960):

Nuestras primeras películas simplemente eran películas hechas por *cinéphiles*. Podíamos hacer uso de cualquiera de las que ya habíamos visto en el cine para crear referencias deliberadamente. Este fue mi caso en particular. [...] Construí algunas tomas según las líneas de las que ya había visto, la de Preminger, la de Cukor, etc. Además, el personaje de Jean Seberg

deriva de *Bonjour Tristesse*. Podría haber cogido la última toma de aquella película y añadirle el intertítulo *Tres años después...* Todo esto proviene de mi gusto por la citación, la cual siempre ha estado en mí. En la vida, la gente cita cosas que le gusta... así que yo muestro a gente citar; solo que yo organizo sus citas de forma que también me gusten a mí (GODARD, 1998).

La citación, según lo que afirma Godard, ofreció una forma de transición cinematográfica en su trayectoria de *cinéphile*/crítico a *cinéphile*/director, de adorar una toma en particular a emplearla en sus propias películas, desde los días de *Cahiers* hasta aquellos de la *Nouvelle Vague*. Unos treinta años después, este gusto por la citación, que ya le venía de lejos, culminó en *Histoires(s) du cinéma* (1988). *El desprecio*, estrenada en 1963 como una película de ficción que contó con un presupuesto mucho mayor —equiparando los valores de producción—, adaptada de una novela bastante convencional, se beneficia de la sombra retrospectiva lanzada por *Histoire(s)*. No solo están formadas las dos de un tejido de citas y referencias fílmicas; sino que ambas se crearon durante los periodos de transición en la historia del cine. Si recordamos *El desprecio* con esta perspectiva, vemos que la yuxtaposición entre la historia del cine y la citación gana en significación, la ficción no domina tanto, los personajes dan paso a su casting emblemático y la estructura en forma de red, central en la estética de *Histoires(s)*, se vuelve más visible. Además, *Histoire(s)* dirige la atención al lugar que *El desprecio* ocupa en la historia del cine y a lo cerca que está en 1963 del Hollywood de los años cincuenta al representar una época de declive industrial, pero también la década en la que aún se hacían grandes películas en los sistemas de estudio. Fueron esas películas en particular las que le gustaban a Godard y las que le propor-

cionaron su formación como director (tal y como cuenta en la entrevista de 1962). Pero la presencia de la historia desvía la atención a un cambio estético. La citación en *El desprecio* ya no responde a un mero *gusto*. Esto permite un comentario elegíaco sobre el declive de un tipo de cine mientras se celebra otro, el estilo, que el propio Godard había desarrollado dentro del contexto de la Nueva Ola francesa. Resumiendo esta situación, Michel Marie dice:

El proyecto estético de *El desprecio* está completamente determinado por el contexto de finales del cine clásico y la aparición de las nuevas formas *revolucionarias* de la narrativa (MARIE, 1990: 14).

Fue la novela de Alberto Moravia *Il Dizprezzo* (1954), de la que se adaptó *El desprecio*, la que le proporcionó a Godard, en primer lugar, el marco necesario de «la película dentro de la película» para desarrollar sus propios temas y reflexiones. La novela se basó en el encuentro real del propio Moravia con la industria cinematográfica italiana cuando, siendo periodista, visitó el emplazamiento del espectacular *Ulises*, de Mario Camerini, en 1954 (una producción de Lux Film con Kirk Douglas como Ulises, además de Silvana Mangano y Anthony Quinn). *Il Dizprezzo* emplea una producción fílmica de *La Odisea* como el escenario para un pequeño grupo de personajes (productor, director, guionista y mujer del guionista). El escenario presenta conjuntamente la historia de una película en proceso de producción, una unión deteriorada y un debate intelectual sobre los poemas épicos de Homero. La novela no muestra ningún interés por los mecanismos de la creación de películas ni por la historia del cine. Godard, sin embargo, aprovecha al máximo la forma en la que, a diferencia de una novela, una película sobre una película en proceso de producción resulta necesariamente autorreferencial y, por tanto, modernista. Pero sobre todo, Godard inserta dentro de la adaptación de la historia humana su historia del cine.

Para recalcar esto, la historia latente en *El desprecio* hace visible una ruptura

en la historia del cine: por una parte, aparece el nuevo cine floreciente de la Nueva Ola y el propio estilo moderno e innovador de Godard y, por otra parte, el cine de Hollywood de los años cincuenta y la exitosa *cinefilia* que se había promovido en París, ambos desaparecidos a principios de los años sesenta. Thomas Schatz resume las condiciones radicalmente cambiantes en la industria de Hollywood que existen tras la desaparición de películas valoradas por las críticas de la *politique des auteurs*:

Ha desaparecido el cartel de las fábricas de películas que producían largometrajes cada semana para cien millones de espectadores. Han desaparecido los jefes de estudio quienes respondían a la oficina de Nueva York y supervisaban a cientos, incluso a miles de personas contratadas que trabajaban en el plató. Ha desaparecido la infraestructura industrial, el sistema *integrado* cuyos principales poderes de estudio no solo producían y distribuían películas, si no que dirigían sus propias cadenas de cine (SCHATZ, 1998: 4).

En primer lugar, estos cambios se pusieron en marcha debido al Decreto Paramount de 1948. El gobierno federal estadounidense quería acabar con las prácticas restrictivas inherentes a la verticalidad de los sistemas de producción, distribución y exhibición integrados en Hollywood. Tras el Decreto, los estudios se vieron obligados a vender sus cines. El antiguo modelo financiero de auto-inversión, a través del cual la producción estaba apoyada por las ganancias en taquilla, fue reemplazado gradualmente por los paquetes de compromiso individuales que reunían los productores independientes, estrellas de cine y agentes y agencias cada vez más poderosas, con una mayor participación de bancos y otros inversores externos. Además, durante los años cincuenta, los ingresos de las taquillas disminuyeron debido al surgimiento de la televisión (de 80 millones en 1950 a 20 millones en 1960) y la industria tuvo que luchar por su supervivencia. Fue en este contexto cuando Hollywood empezó a invertir en espectaculares éxitos de taquilla históricos. En *El desprecio*,

el conflicto entre Fritz Lang, que representaba al antiguo Hollywood y Jerry Prokosh, quien representa el nuevo tipo de productor asociado con los «paquetes de compromiso», imitan esta historia. Y la película de *La Odisea*, por supuesto, representa el nuevo modelo de la gran película que, con suerte, sacará adelante un éxito de taquilla mayor; lo que era muy diferente de los ciclos hechos de «un largometraje por semana» que habían mantenido el sistema de géneros de Hollywood y sus realizadores.

### El tríptico de Cinecittà: el estudio, la sala de proyección, los pósters

La historia del cine en *El desprecio* se despliega vívidamente a través de un tipo de *pre-historia* al comienzo de la película y está claramente marcada por el uso de la citación. Dejando aparte su *prólogo*, insertado posteriormente, *El desprecio* comienza con tres secuencias situadas en Cinecittà, los estudios de cine de las afueras de Roma, que fueron tan evocadores de la industria de cine italiana como Hollywood para Estados Unidos o Pinewood para el Reino Unido. En conjunto, las tres secuencias forman un tríptico en el que lo *viejo* que tanto amaba Godard, especialmente Hollywood, se enuncia a través de lo *nuevo* en el que él creía. En su libro sobre Fritz Lang, Tom Gunning utiliza la secuencia de la sala de proyección en *El desprecio* para debatir la compleja cuestión de la autoría fílmica. Dice: «El cineasta actúa más como un diseñador de palimpsestos que como un escritor, siendo los primeros textos escritos sobre otros textos que crean nuevos significados a partir de la superposición de los anteriores» (GUNNING, 2000: 6). Para las secuencias de los tres trípticos, el concepto del palimpsesto tiene una relevancia especial, pues evoca la forma en la que la citación y la referencia crean capas de tiempo, trayendo algo del pasado al presente, y que por tanto, inscribe al presente en el pasado. De forma similar, aunque algo diferente, más espectral que textual, los actores también son un vehículo de significado que se acumula en capas dentro de los



Arriba. Figura 1. La observación final de Francesca: «C'est la fin du cinéma» trae consigo el sentido de la crisis más allá de Cinecittà hasta el declive general del cine industrial de finales de los años cincuenta e incluso del propio cine en cuestión. / Cortesía de Paramount Home Media Distribution Spain

Abajo. Figura 2. Situado en la sala de proyecciones, el espacio confinado se entrecruza con citas y referencias de todo tipo: habladas, representadas, escritas, personificadas, debatidas. / Cortesía de Paramount Home Media Distribution Spain

roles que interpretan en el momento. Tal y como indica Jacques Aumont:

Jack Palance, Georgia Moll y Fritz Lang son vehículos en carne, como parte del pasado, de la historia. Son citas vivientes y supervivientes de un mundo ya desvanecido...: a través de ellos, Godard evoca conscientemente no solo su propio pasado inmediato como *cinéphile* —*La condesa descalza, Un americano tranquilo*—, sino un pasado más distante, ya heroizado y mítico... (AUMONT, 2000: 176).

En la primera secuencia del tríptico, el plató permanece inactivo y desierto. Francesca (la asistente de producción) le explica a Paul (el guionista): «Jerry

ha enviado a todo el mundo a casa. Las cosas están difíciles en la industria del cine italiano en estos tiempos». Jerry, el productor americano, aparece por el borde del *sound stage* y proclama, en una toma larga y como si se dirigiera a una audiencia inmensa, que ha vendido los estudios a un promotor inmobiliario. Y la observación final de Francesca: «C'est la fin du cinéma» trae consigo el sentido de la crisis más allá de Cinecittà hasta el declive general del cine industrial de finales de los años cincuenta e incluso del propio cine en cuestión [Figura 1]. El plató es, en sí mismo, según los términos de Aumont, «un vehículo,

una parte del pasado, una historia» y, como tal, se puede entender como puesta en escena o como una cita. Conmovedoramente, la escena se sitúa en el plató perteneciente a Titanus (el estudio que había producido *Te querré siempre* [Viaggio in Italia], de Roberto Rossellini en 1953) y que, en realidad, estaba a punto de ser demolido. El destino de Cinecittà se corresponde con el de los estudios de Hollywood de aquellos tiempos, más valiosos como bienes inmuebles que como productoras de cine.

La segunda secuencia del tríptico de Cinecittà trae consigo el grupo central de los personajes de *El desprecio*, quienes, siendo ficticios, pertenecen al cine a través de sus diversos roles en la producción de *La Odisea*. Es aquí donde Godard introduce con más intensidad la estética de la citación. Situado en la sala de proyecciones, el espacio confinado se entrecruza con citas y referencias de todo tipo: habladas, representadas, escritas, personificadas, debatidas [Figura 2]. Francesca y Paul se unen a Prokosh, el productor, y a Fritz Lang, el director que observa la carrera de sus producciones de *La Odisea* (mitad *péplum* italiano, mitad espectáculo de Hollywood). La conversación entre los personajes permite a Godard yuxtaponer referencias al estado contemporáneo del cine y a la cultura europea clásica; y estos dos temas se reiteran, por una parte, mediante citas literales de la literatura europea y, por otra, por la presencia de figuras con una asociación emblemática con Hollywood. Y la desalentadora predicción de Louis Lumière, escrita en grandes letras en la parte inferior de la pantalla, «Le cinéma est une invention sans avenir», crea una conexión con el espíritu elegíaco de la primera y la tercera secuencia [Figura 3]. Un aspecto cen-

tral de la secuencia de la sala de proyección son los *rushes*, planos de estatuas de dioses o fragmentos de una historia basada más bien en cuadros que en una continuidad [Figura 4]. A modo de fragmentos cinematográficos, son cortos y finitos, pues, tal y como su propio nombre indica, estamos hablando de *rushes*, pero toman las características estéticas de la citación: fragmentación y repetición. Algunos comentaristas han señalado que el estilo con que se filma a las estatuas, acompañado de la música de Georges Delerue, cita de forma impresionante la filmación de estatuas, acompañada de la música de Renzo Rossellini de *Te querré siempre*, de Roberto Rossellini.

Mientras que las citas literarias son, en general, manifiestas y atribuidas, la creación de Hollywood es más compleja, pues procede de las propiedades significativas de los actores como citas vivas. Fritz Lang, como director de ficción, obviamente trae consigo su propia historia cinematográfica, pero también lo hacen Jack Palance (como Jerry Prokosh) y Giorgia Moll (como Francesca), quienes también representan, metonímicamente, películas de Hollywood muy concretas que tienen algún significado para Godard. Michel Piccoli (como Paul Javal) trae a este colectivo de significados una particular repercusión de París: como actor, evoca la Nueva Ola francesa; como personaje, evoca la *cinéphilie* francesa.

Además de haber aparecido en las producciones italianas de péplum, Giorgia Moll había interpretado a la heroína vietnamita franco-parlante en *Un americano tranquilo* (The Quiet American, 1958), de Joseph Mankiewicz, y tenía pues una conexión directa con uno de los directores preferidos de Godard. Él había hecho una crítica de la película



Arriba. Figura 3. La desalentadora predicción de Louis Lumière, escrita en grandes letras en la parte inferior de la pantalla, «Le cinéma est une invention sans avenir», crea una conexión con el espíritu elegíaco de la primera y la tercera secuencia. / Cortesía de Paramount Home Media Distribution Spain

Abajo. Figura 4. Un aspecto central de la secuencia de la sala de proyección son los *rushes*, planos de estatuas de dioses o fragmentos de una historia basada más bien en cuadros que en una continuidad. / Cortesía de Paramount Home Media Distribution Spain

con motivo de su lanzamiento con su admiración habitual, aunque también algo decepcionado, puesto que el guion elegante e inteligente de Mankiewicz dio el salto a la pantalla con algunas imperfecciones (*Arts* 679, julio 1958). En *El desprecio*, Giorgia Moll interpreta a Francesca Vanini, un personaje inventado por Godard (ella no aparece en la novela de Moravia), cuyo nombre se refiere directamente a la última película de Roberto Rossellini *Vanina Vanini* (que aparecerá después en la línea de pósters en la tercera secuencia). Como intérprete de Prokosh, ella representa una cita viva en un sentido diferente,

repetiendo palabras de otros, haciendo de intérprete, a veces muy libremente, entre el monolingüe Paul y Camille por una parte, y Prokosh por otra. Además de su idioma nativo, que es el italiano, habla con Lang en inglés, francés y alemán, y consigue su aprobación debido a su reconocimiento y traducción al francés de su cita de «Vocación de poeta» del poeta alemán Hoderlin.

Jack Palance introduce Hollywood en *El desprecio* de muchas maneras. Como una estrella por mérito propio, él representa el sistema de las estrellas de Hollywood como tal. Pero también representa una conexión, tanto como

una estrella, como a través de su personaje ficticio, Jeremiah Prokosh, con un grupo de películas-sobre-películas de Hollywood de los años cincuenta, en las que se incluye, en cada una de ellas, a un productor o un jefe de estudio sin escrúpulos y explotador. En primer lugar, Palance, según Godard, se habría vinculado con la película de Robert Aldrich de 1955 *La podadora* (The Big Knife), una adaptación de la obra de Clifford Odets acerca del conflicto de una estrella (Palance) que lucha por mantener sus principios éticos frente al poderoso y persistente acoso del jefe del estudio, interpretado por Rod Steiger. Palance representa una doble cita: él es la estrella que había interpretado el papel de una estrella, mientras que, en *El desprecio*, en la persona de Jeremiah Prokosh, hace referencia a la personificación del personaje de Steiger. Además, tal y como anota Michel Marie, Prokosh es un descendiente directo de Kirk Edwards, el productor megalómano, casualmente brutal y depredador sexual de Hollywood de la película de Joseph Mankewicz de 1954 *La condesa descalza* (The Barefoot Contessa), una película muy premiada por *Cahiers du Cinéma*. Los rasgos cincelados que parecen una máscara (debido a la cirugía plástica a la que se vio sometido tras resultar herido en la Segunda Guerra Mundial) y sus movimientos lentos, parecidos a los de Frankenstein, recuerdan a la actuación pétrea y casi inmóvil de Warren Stephen como Kirk Edwards. A estas dos películas de «Hollywood-en-Hollywood» se debería añadir la película de Vincent Minnelli de 1952 *Cautivos del mal* (The Bad and the Beautiful) en la que Kirk Douglas interpreta al prototípico productor sin escrúpulos, aunque encantador, Jonathan Shields.

A pesar de que se ha dicho que Prokosh evoca a los productores reales de Godard, Carlo Ponti y Joe Levine, el legado iconográfico de estas películas de Hollywood es muy fuerte. Pero, al igual que inscribe estos rasgos y características, Godard utiliza a Prokosh específicamente para señalar el declive

de los valores de producción de Hollywood frente al cinismo, la ignorancia y el gusto por lo *kitsch*. Un apunte desechado de Fritz Lang indica que, para él, Prokosh no se incluye dentro de la verdadera tradición de la producción independiente de Hollywood. Cuando declina su invitación para tomar una copa, Lang cita un famoso goldwynismo (Sam Goldwyn tenía la tendencia de confundirse con el lenguaje): «No me incluyas fuera», como Sam Goldwyn, un productor de Hollywood de verdad, dijo una vez». Y la primera aparición de Prokosh en Cinecittà hace hincapié en el nuevo comercialismo. Mientras que la citación de Godard de las películas de Hollywood-en-Hollywood coloca a *El desprecio* dentro de este subgénero, al tiempo que evoca una tradición de películas autorreferenciales (esto, por supuesto, antes de los cincuenta), claramente gesticula hacia el futuro incierto de la industria, enfatizado por las citas de Lumière. El declive, parece insinuar, ya estaba allí en sus orígenes.

Fritz Lang se presenta por primera vez en la película con la anécdota más conocida de su carrera. Paul le dice a Francesca que Goebbels le ofreció a Lang una posición privilegiada en la UFA, el principal estudio de cine alemán durante el periodo de Weimar y el Tercer Reich, a lo que él respondió marchándose el día siguiente a París y luego a Estados Unidos (GUNNING, 2000: 8-9)<sup>1</sup>. Godard sigue este hecho con una confrontación recreada entre Lang y Prokosh en la sala de proyección. En un momento que parece raro y extraño, Prokosh interrumpe violentamente la proyección, diciendo que las imágenes en pantalla no estaban en el guion. Lang acaba con la discusión diciendo con tranquilidad: «Naturalmente, porque en el guion están escritas y en la pantalla se presentan en imágenes. Por algo se llaman imágenes en movimiento». Según Tom Gunning, esto es una re-recreación de una discusión entre Lang y Eddie Mannix, su primer productor americano (GUNNING, 2000: 6). Estas anécdotas muestran a Lang enfrentándose a la autoridad; pero una

tiene lugar en la biografía de Lang, mientras que la otra está en el aire, funcionando dramáticamente como un fragmento sin ninguna explicación. Juntas, estas dos anécdotas representan dos tipos muy diferentes de citación, la atributiva y la usada para descifrar, ambas con implicaciones estéticas muy diferentes.

Si Prokosh, en su rol en *El desprecio*, es un emblema del Hollywood en proceso de cambio, Lang representa, en marcado contraste, la larga historia del cine, algunas de sus películas más espectaculares y sus más que cambiantes fortunas. Nacido en 1890, poco antes del cine, y habiendo realizado su primera película en 1919, Lang y el cine maduraron juntos. Debido a las películas *El doctor Mabuse* (Dr. Mabuse, der Spieler - Ein Bild der Zeit, 1922), *Metrópolis* (Metropolis, 1927), y su prolífica producción durante el periodo de Weimar, trae como una *cita viva* a *El desprecio* el recuerdo de los logros estéticos del cine mudo alemán, y después, con *M, el vampiro de Düsseldorf* (M) en 1931, los primeros experimentos con el sonido sincronizado. (Se debería recordar, en el contexto de los éxitos de taquilla de finales de los cincuenta, que Lang casi arruina a la UFA en 1927 con su enormemente cara y espectacular *Metrópolis*). En 1933, se unió a la corriente de exiliados del nazismo, quienes hicieron una gran aportación a la industria hollywoodiense durante los años del sistema de estudio. Desde *Furia* (Fury) en 1936, hasta *Más allá de la duda* (Beyond a Reasonable Doubt) en 1956, creó una película, a veces dos, por año (excepto uno). A pesar de que fue un éxito (a diferencia de algunos de sus compatriotas), también encontró dificultades a la hora de dirigir a mediados de los años cincuenta. En Alemania, a finales de los cincuenta, dirigió sus propias versiones de los *espectaculares*: *El tigre de Esnapur* (Der Tiger von Eschnapur, 1959) y *La tumba india* (Das indische Grabmal, 1959), así como un intento de volver al ciclo de *Mabuse*. Cuando apareció en *El desprecio*, no había hecho ninguna película en tres años; por otra parte, como

un temprano director del panteón de la *politique des auteurs*, su estatus había aumentando en Francia y el libro *Fritz Lang* de Luc Moullet, que Camille lee y cita en la secuencia del apartamento, se había publicado en 1963. Godard trata a Lang con reverencia, actuando en el papel de un asistente de director ficticio. Él graba a Lang de forma que su presencia literal acoge la calidad mítica de un anciano, ya no para ser contratado, sino más bien, más que cualquier otro director que aún viviera en aquella época, para que perdure y sea un emblema de esta compleja historia cinematográfica. Como una insignia de pertenencia y distinción, llevando aún el monóculo que representa los antiguos días de Weimar, Lang es una cita personificada, que resume el pasado y lo inserta en un presente al que ya no pertenece.

En la tercera secuencia del tríptico, se alcanzan y se confirman estos temas. Fuera de la sala de proyecciones, los personajes interpretan sus escenas frente a una pared llena de pósteres: *¡Hatari!* (Hatari!), de Howard Hawks de 1962, *Vivir su vida* (Vivre sa vie: Film en douze tableaux), del mismo Godard de 1962, *Vanina Vanini* de Rossellini de 1961 y *Psicosis* (Psycho) de Hitchcock de 1960 [Figura 5]. Además de Godard, los tres fueron grandes directores, célebres y defendidos durante la época de Godard como crítico de *Cahiers du Cinéma*, pero todos, en ese momento, se estaban acercando al ocaso de sus carreras. De forma acertada, Godard inserta la figura de Fritz Lang dentro de esta serie de *homenajes*. Grabado solo, frente a los pósteres, Lang camina lentamente hacia la cámara mientras se enciende un cigarro y, enfatizando la naturaleza mítica de su retrato filmado, la música aparece sucintamente en la banda sonora. En el próximo par de tomas, Paul, como *cinéphile*, lleva el cine directamente a su conversación con Lang. Lang desdeña la admiración de Paul y Camille por *Encubridora* (Rancho Notorious, 1952), «el western con Marlene Dietrich», con un «me quedo con *M*». Pero Paul insiste y menciona la escena en la que Mel Ferrer (como

Frenchie Fairmont) permite a Marlene Dietrich (como Altar Keane) ganar al juego de dados *chuk-a-luck*. Este es uno de los momentos preferidos de Godard, al cual se refiere específicamente en su debate general del Western en su reseña de *El hombre del Oeste* (Man of the West, Anthony Mann, 1958). La cita de *Encubridora* tiene su propia relevancia en los pósteres que enmarcan la conversación entre Paul y Lang; la película trata sobre envejecidas pero míticas figuras del Oeste (Frenchie Fairmont y Altar Keane) quienes han pasado a formar parte de su leyenda, así como aquellos directores que han formado parte de la leyenda de Hollywood, tal y como señala *Cahiers du Cinéma*.

Pero esta secuencia es también en la que Brigitte Bardot aparece por primera vez, como Camille, la esposa de Paul. Situándose frente al fondo lleno de pósteres, ella personifica el nuevo cine, un nuevo tipo de estrellato, así como un nuevo tipo de *glamour* europeo en oposición a Hollywood. En última instancia, representa la personificación del cine. Si Godard tiende a fusionar la belleza cinematográfica con la de su estrella femenina, esto es especialmente evidente en *El desprecio*. Pero la presencia del póster de *Vivir su vida* crea su propia cadena de belleza femenina volviendo atrás en la historia del cine. Más tarde en la película, Cami-

lle lleva una peluca negra, modelada al estilo que llevaba Anna Karina en *Vivir su vida*, que a su vez cita a Louise Brooks. Admirada por el director de la Cinémathèque Française, Henri Langlois, por un atractivo despreocupado en películas como *Una novia en cada puerto* (A Girl in Every Port) de Hawks de 1928, hasta en *La caja de Pandora* (Die Büchse der Pandora), de Pabst de 1929, Louise Brooks se puede considerar como una pre-figuración de la fascinación de Godard con una belleza femenina que se fusiona con la belleza del cine.

El horquillado entre Hawks y Hitchcock evoca el irónico término de André Bazin *Hitchcock-Hawksianismo* para describir a los dedicados defensores de la *politique des auteurs* en Cahiers. Ambos directores habían empezado sus absolutamente brillantes carreras en los años veinte y habían florecido bajo el sistema de estudios, pero de manera independiente (Hitchcock, evidentemente, al llegar de Gran Bretaña a finales de los años treinta). Ambos ya eran mayores en la época de *El desprecio* y ocasionalmente hicieron alguna película hasta los años setenta. A pesar de que iba a realizar dos películas más, *Alma negra* (Anima Nera, 1962) y *Anno Uno* (1974), la carrera de Rossellini en el cine estaba también a punto de acabar. Desde 1961 hasta el final

Figura 5. Fuera de la sala de proyecciones, los personajes interpretan sus escenas frente a una pared llena de pósteres: *¡Hatari!* (Hatari!), de Howard Hawks de 1962, *Vivir su vida* (Vivre sa vie: Film en douze tableaux), del mismo Godard de 1962, *Vanina Vanini* de Rossellini de 1961 y *Psicosis* (Psycho) de Hitchcock de 1960. / Cortesía de Paramount Home Media Distribution Spain



de su vida en 1977, aparte de algunos documentales, solía trabajar exclusivamente para la televisión. *Vanina Vanini* fue adaptada de una novela de Stendhal. Rodada en Roma durante el *Risorgimento* (Rossellini había celebrado su centenario el año anterior con *Viva Italia* [Viva l'Italia, 1961]), la historia es testigo del amor de Stendhal por Italia y su fascinación por sus enfrentamientos por la liberación. Como si buscara enfatizar su significado, Godard llama a «Francesca Vanini» por su nombre mediante el interfono segundos antes de que el póster de la película aparezca en pantalla.

### La cita desde el punto de vista del espectador

En esta sección final, me gustaría ejemplificar las formas en las que la citación puede poner en marcha muchas líneas de reflexión que pueden ser excepcionales para el espectador. Una cita o referencia puede desencadenar asociaciones para el espectador que van más allá de un contexto textual concreto y que produce un «ensimismamiento extratextual». Desde mi punto de vista (y, muy probablemente, el de otros), pensar en *El desprecio* a la luz de *¡Hatari!* y *Psicosis* dirige la atención inesperadamente a algunas coincidencias de la narrativa y el tema. Al igual que *Psicosis*, *El desprecio* se separa en dos partes diferenciadas, la primera tiene lugar durante el transcurso de un día en el que la catástrofe sobrepasa a la normalidad de la vida diaria: el crimen y la muerte de Marion por una parte, y la pérdida del amor de Camille de Paul, por otra. A pesar de que la segunda parte de *Psico-*

*sis* no se desarrolla en un solo día, como en *El desprecio*, ambas películas están gobernadas por el destino: aquello que puede parecer un daño moral menor (por parte de Marion y Paul) se castiga más allá de lo que sería razonable por parte de *los dioses* de la narratividad. La relevancia de *¡Hatari!* es más temática y no tiene tanta relación con la estructura narrativa. La película repite uno de los escenarios de la historia preferidos de Hawks: se deja a un pequeño grupo de personas en una situación aislada de forma arbitraria, en la que la muerte y el amor se combinan con la dinámica interna del grupo. El grupo Hawkiano tiene una cierta repercusión en *El desprecio*: aquí otra vez un pequeño grupo de personas se reúne debido al contacto de sus profesiones creando un drama de conflictos y lealtades profesionales y personales.

Me gustaría finalizar reflexionando sobre la importancia particular de *Te querré siempre* para *El desprecio*, no solo en la filmación de las estatuas de dioses, sino también, de manera más general, en la historia del matrimonio en crisis. Aquí las referencias latentes del cine conectan específicamente con el modernismo de la citación como un mecanismo formal. Godard confirma la importancia de la película de Rossellini de forma muy precisa: al final de la escena de la *audición*, el grupo deja el cine y se paran para hablar fuera, lo que permite ver con claridad el póster de *Te querré siempre* de fondo. Esta película introduce otro tipo de palimpsesto en su relación con *El desprecio*. En primer lugar, la historia del matrimonio de Paul y Camille reescribe

la de Emilia y Ricardo de la novela *Il Dipezzo*, creando otra capa temporal, así como cualquier adaptación debería esconderse tras su reinterpretación [Figura 6]. En *Te querré siempre* Alex y Katherine Joyce son una pareja inglesa en Nápoles cuyo matrimonio, de repente, se desmorona. Durante uno de sus resentidos intercambios, Katherine se vuelve hacia Alex diciendo: «Te odio». Pero así como Godard utiliza la disputa de la pareja en *El desprecio* para citar *Te querré siempre*, Rossellini inserta en su película, sin reconocer la fuente, la pareja con problemas que aparece en *Los Muertos* de James Joyce. Katherine vuelve a contar la historia de Joyce, como un pensamiento transferido a sus recuerdos. Le recuerda a Alex que una vez fue amada por un joven que murió poco después; su sensibilidad y su poesía aún la persiguen y eso irrita a Alex, contribuyendo a dañar su deteriorada relación. A pesar de que Rossellini utiliza la historia para su propia ficción, sin dar ninguna pista de su condición de cita, comparte algo de la anomalía de Iampolski, que inserta, debido a una sensación de exceso o rareza, un tipo de bloqueo al texto. El monólogo de Katherine es bastante largo y está decorado con unos pocos detalles que pertenecen al original. Finalmente, Rossellini sí provee una pista de su fuente a través del nombre de la pareja: Joyce. La capa de referencias de un matrimonio en crisis a través de la novela de Moravia, la película de Rossellini y la historia de Joyce crea una red intertextual que acaba de forma más apropiada en *El desprecio* de Godard.

Con esta perspectiva, la presencia de *Te querré siempre* en *El desprecio* hace mucho más que citar a un director de gran importancia para Godard. En *Te querré siempre*, el recuerdo del joven fallecido actúa como una figura de una metáfora más general de la persecución, pero también actúa como una figura de la naturaleza espectral de la propia cita. La relación de *El desprecio* con *Te querré siempre*, y su referencia específica a Joyce genera una frágil



Figura 6. La historia del matrimonio de Paul y Camille reescribe la de Emilia y Ricardo de la novela *Il Dipezzo*, creando otra capa temporal, así como cualquier adaptación debería esconderse tras su reinterpretación. / Cortesía de Paramount Home Media Distribution Spain

unión con su *Ulises*, su reinterpretación de *La Odisea* dentro de la gran épica de la literatura modernista, siendo en sí misma un palimpsesto de citas y referencias. Estas conexiones son testigo de la significación de la cita como una estrategia moderna y la forma en que una cita del pasado funciona como un mecanismo estético precisamente para la destrucción de la tradición y la generación de lo moderno.

La propaganda que acompañó al seminario del Consorcio de Londres en *El desprecio* mencionó específicamente la película como «un tejido de citas». La frase, proveniente del ensayo de Roland Barthes de 1967 «La Muerte del autor», es un recordatorio de que el prolífico y estilístico uso de la citación y la referencia de Godard se antepone a su teorización. El origen de la frase, sin embargo, es también un recordatorio de que la búsqueda para delinear un fragmento y la anomalía a su fuente nunca puede estabilizar la incertidumbre del significado o determinar la intención que aparece en el centro de la cita. Ejemplos más o menos importantes siempre permanecerán ignorados, escondidos y descubiertos. Pero, de todos modos, el uso que hace Godard de la alusión y la referencia, del palimpsesto y de la cita en vivo, crea una forma de leer películas muy laminada. La experiencia de ver películas, para mí, una *cinéphile* formada en la *Cahiers politique des auteurs*, abarca el desencadenamiento de recuerdos y el reconocimiento del significado especial de las películas y de los directores citados. Por ejemplo, la referencia repentina, desmotivada y anómala a *Johnny Guitar* (1954) de Nicholas Ray me lleva de vuelta a la particular repercusión emocional que la película tuvo para los *cinéphiles* influenciados por *Cahiers*. Y la referencia nos remite a la temprana película de Godard *El soldadito* (Le Petit Soldat, 1963), en la que él cita el diálogo entre Joan Crawford y Sterling Hayden («Tell me lies») y a su lugar casi invisible pero clave en *Pierrot, el loco* (Pierrot le Fou, 1965). Es debido a Ferdinand, que había permitido a la sirvienta ir a

ver *Johnny Guitar*, por lo que Marianne ejerce de niñera y se vuelven a encontrar «después de cinco años».

Si existe la historia latente del cine, como en un palimpsesto, en otra capa temporal y de significado fuera de la de ficción, que permite desviarse por ese discurso diferente, entonces también da la vuelta alrededor de un nivel alegórico dentro del contenido manifiesto de la película. Así como el espectador lucha por descifrar las citas de la película, también Paul lucha por descifrar a Camille. Además, junto a, o eclipsado por, el enigma de Camille y su atractivo, aparecen signos y pistas que sugieren que el cine tiene un estatus similar para Godard en tanto que un enigma y un evasivo objeto de deseo. Y en este nivel alegórico, el amor perdido de Paul y Camille y su mutua incapacidad para entender su historia emocional se relaciona con el sentimiento de pérdida de Godard ante la desaparición del cine que le había formado tan completamente. Así como Paul promete al final de la película convertirse en el escritor que siempre quiso ser, sobreponiéndose al dolor por su amor perdido, también Godard se convirtió en un director de la Nueva Ola, sobreponiéndose al dolor por su amor por el cine de Hollywood de los años cincuenta. Como siempre, en Godard la belleza y la inescrutabilidad de su estrella femenina y del cine se fusionan en su sensibilidad estética y erótica. Finalmente, el uso de la citación en *El desprecio* cambia la incertidumbre de la emoción del espectador. La incertidumbre de la atribución, las anomalías abruptas que surgen en el texto, dejan al espectador con una sensación de deseo por comprender, siempre conscientes de olvidarse de lo central, satisfechos con algunos momentos de reconocimiento complacido. Además de su significancia modernista, sus capas de texto (como mecanismo formal e historia latente), la citación pone al espectador en la situación de deseo y pérdida que caracteriza la *sensación* de la película como un todo. ■

## Notas

\* Nota de la edición: este artículo se publicó originalmente en Colin MacCabe, Laura Mulvey (eds.), *Critical Quarterly, Special Issue: Godard's Contempt. Essays from the London Consortium*, 53, Julio del 2011. *L'Atante. Revista de estudios cinematográficos* agradece a la autora la cesión del texto que ve la luz por vez primera en español. También a Paramount Home Media Distribution Spain por autorizarnos a capturar los fotogramas de *El desprecio* (Le Mépris, Jean-Luc Godard, 1963) que ilustran estas páginas.

1 Tom Gunning analiza esta anécdota y demuestra que Lang la elaboró considerablemente durante años.

## Bibliografía

- AUMONT, Jacques (2000). Godard's *Le Mépris*. En Susan Hayward y Ginette Vincendeau (eds.), *French Film: Texts and Contexts*. Londres: Routledge.
- GODARD, Jean-Luc (1998). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Cahiers du Cinéma.
- GUNNING, Tom (2000). *Fritz Lang*. Londres: The British Film Institute.
- IAMPOLSKI, Mikhail (1998). *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*. California, MA: University of California Press
- MARIE, Michel (1990). *Le Mépris*. París: Editions Nathan.
- SCHATZ, Thomas (1998). *The Genius of the System. Hollywood Film-making in the Studio Era*. Londres: Faber and Faber.
- WOLLEN, Peter (1982). The Two Avant-gardes, *Studio international*, 190 (978); reimpresso en Peter WOLLEN (ed.) *Readings and Writings: semiotic counter-strategies*. Londres: Verso.

Laura Mulvey es profesora de cine en Birkbeck College, y directora del Birkbeck Institute for the Moving Image. Sus publicaciones incluyen: *Visual and Other Pleasures* (1989/2009), *Fetishism and Curiosity* (1996/2013), *Citizen Kane* (1996/2012), *Death Twenty-four Times a Second* (2006). Sus películas incluyen, codirigidas con Peter Wollen, *Riddles of the Sphinx* (1978/2013) y *Frida Kahlo and Tina Modotti* (1980); con Mark Lewis, *Disgraced Monuments* (1994) y *23 August 2008* (2013).

# LAS IMÁGENES SUPERVIVIENTES DE QUENTIN TARANTINO\*

En una escena de *Pulp Fiction* (Tarantino, 1995), Vincent Vega (John Travolta) acompaña a cenar a Mia Wallace (Uma Thurman), la novia del gánster Marcellus Wallace (Ving Rhames). El restaurante seleccionado es el Jack Rabbit's Slim de Los Ángeles. El lugar está decorado con múltiples referentes de la cultura pop de los años cincuenta. Las paredes están adornadas con carteles de películas de serie B. Los dobles de Buddy Holly, Marilyn Monroe, Jayne Mansfield y Mamie Van Doren sirven a los clientes y la música ambiental está integrada por viejos *hits* de los inicios del rock, provenientes de un viejo *juke box*. Tarantino nos sumerge en un mundo integrado por dobles. Estamos ante algo que podía haberse extinguido pero que ha sobrevivido a partir de sus mitos y de sus iconos. En un momento determinado, la pareja protagonista empieza a bailar al ritmo de un *twist* de Chuck Berry y lo anacrónico se impone como espacio referencial. El actor que sale a la pista para mover el cuerpo al ritmo de *You Never Can Tell* es John Travolta, un ídolo de otra época que regresa para volver a ocupar el centro de la pista. Su presencia sirve para demostrar que alguna cosa sigue

vigente desde los años setenta, cuando fue el rey de la discoteca en *Fiebre del sábado noche* (*Saturday Night Fever*, 1977), de John Badham. El efecto que produce Travolta en un decorado de los cincuenta también remite al musical *Grease* (1978) de Randal Kleiser, otro ejercicio marcadamente *camp* sobre un tiempo perdido en que los adolescentes descubrían el rock en los pasillos de sus *high schools*.

En *Pulp Fiction* observamos cómo Tarantino revisita los iconos de los cincuenta para desplazarlos al contexto referencial del cine de los noventa. Lo retro pretende reavivar los ecos de algo que fue y que emerge como icono de un presente descontextualizado. Sin embargo, en el universo que dibuja Tarantino se superponen los mitos y los símbolos de otros periodos. Toda la herencia del cine popular de los setenta está representada por John Travolta, reconvertido en replicante de sí mismo. El efecto que provoca Tarantino al espectador no es de nostalgia hacia lo desaparecido, sino de afirmación de la *ahistoricidad*. El pasado no existe como tiempo histórico preciso porque convive con un presente que está integrado por las diferentes capas de aquello que

desapareció y que ha conseguido sobrevivir en la nueva cultura de masas. Estamos en un presente sedimentado. La actualidad se eclipsa para dar paso a los estratos y a los residuos de una cultura que ha alcanzado su atemporalidad a partir de la conversión del arte en signos icónicos. En un texto clásico sobre la posmodernidad, Fredric Jameson indicó que la gran transformación estética que marcó el nacimiento de la posmodernidad se produjo en el momento en que la creación artística se integró en la creación de mercancías y los símbolos de la cultura popular pasaron a ocupar un lugar destacado en la esfera del arte. En este contexto Jameson indica que «observamos el pasado desde la postnostalgia como un gran glosario de imágenes en que los diferentes estratos y formas acaban adquiriendo sentido» (JAMESON, 1991: 287). *Pulp Fiction* funciona como si fuera una operación de rescate de esas imágenes del pasado para crear una amplia amalgama de citas diversas en que las películas, los actores, las viejas series de televisión, los *hits* de la música pop y algunos referentes del diseño industrial se mezclan para acabar dando forma a un mundo en que la singularidad adquiere forma a partir del reciclaje de los residuos. El acto de creación cinematográfica funciona como una operación de diseño de una nueva iconografía mítica basada en la recuperación de aquello que ha podido ser rescatado de los escombros de la cultura de masas.

En sus tres primeros largometrajes, Tarantino parte de lo clásico, el cine de gánsteres, pero rechaza todo espesor psicológico. Su objetivo consiste en poder llegar a reinventar la función arquetípica de sus personajes. A diferencia del cine de Martin Scorsese o de Brian de Palma que retoman las figuras del género para actualizarlas u otorgarles una nueva densidad, Tarantino «retoma lo que preexiste, rechaza su revisitación a partir de una renovación del contenido, realza la importancia de las formas otorgándoles una intensa singularidad mediante una serie de modificaciones en el proceso de su caracterización que

sean ínfimas pero perceptibles» (AMIEL y COUTÉ, 2003: 94). Si partimos de las primeras imágenes del cine de *Reservoir Dogs* (Tarantino, 1992) veremos que el efecto de búsqueda de lo nuevo a partir de lo viejo es algo inherente al propio gesto cinematográfico de Tarantino como cineasta. En la escena que funciona como prólogo de *Reservoir Dogs*, un grupo de delinuentes con pseudónimos basados en los colores del arco iris hablan de Madonna, de su posible atracción sexual y de su pérdida de la virginidad. La existencia de una figura mítica de la cultura pop contemporánea parece distraer a los protagonistas de sus asuntos delictivos y ayuda a dilatar el tiempo de la presentación. La conversación nos introduce, a partir de un interesante rodeo por lo aparentemente secundario, en una trama en torno a un atraco perfecto. Los diálogos de los secaces protagonistas sacan a la luz la banalidad de su propia cotidianidad, retardan el paso a la acción y muestran el recurso de la distracción como nuevo método para crear un suspense basado en el uso ingenioso del lenguaje. Más tarde, cuando la trama de la película avanza, descubrimos que sus acciones —el atraco frustrado— son un gesto de homenaje hacia un cine negro que existió en los cincuenta, *Atraco perfecto* (The Killing, 1956) de Stanley Kubrick o *La jungla de asfalto* (The Asphalt Jungle, 1950) de John Huston. Un cine negro que tuvo su vertiente más estilizada en la Francia de los años sesenta con las taciturnas películas de Jean Pierre Melville. Desde sus primeras imágenes, Tarantino busca un camino para resucitar lo perdido en el cruce de elementos del pasado y del presente. El cineasta

quiere recuperar y alterar las imágenes de otros tiempos para poder llegar a renovar el propio cine del presente. La creación solo es posible desde el proceso de transformación de lo anacrónico.

El crítico José Luis Guarner escribió sobre *Reservoir Dogs*: «Tiene el descaro de batir al Kubrick de *Atraco perfecto* en su propio terreno. Hace pensar a la vez en Samuel Beckett y en una tragedia isabelina, cuyos inesperados meandros están filmados con la imaginación de un Fuller, el brío de un Scorsese» (GUARNER, 1993: 232). En la afirmación de Guarner, que falleció pocos meses después de escribir este texto, hay dos intuiciones que se han materializado en la obra de Tarantino. La primera intuición tiene que ver con su deseo de buscar la esencialidad a partir de un juego basado en la espera y en la digresión. En la estructura dramática de *Reservoir Dogs* existe una búsqueda y una afirmación de la esencialidad que se prolonga en *Pulp Fiction*, hasta llegar al paroxismo. La segunda cuestión tiene que ver con el uso del lenguaje como elemento esencial que sirve para dilatar el tiempo. En el cine estadounidense de acción, los asesinos no hablan, actúan y ejecutan. Los personajes de Tarantino son seres perdidos en la esfera de la marginalidad, que representan un mundo sin códigos morales

*Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1995) / Cortesía de Savor Ediciones S. L.



dominado por la corrupción y el deseo de venganza. La particularidad de su cine reside en que los justicieros hablan, discuten nimiedades y articulan una dramaturgia basada en la palabra como sistema para crear controversias, aunque muchas veces estas se basen en lo absurdo. Tal como indicó Pascal Bonitzer a propósito de *Pulp fiction*: «El tiempo de la película no es el de la acción sino el de la discusión: es un tiempo libre e interminable, porque toda discusión es interminable. Esto implica una distribución exótica de los acontecimientos en relación a los cánones del guion americano clásico» (BONITZER, 1995: 43). En medio de un universo en que el sadismo y la violencia no cesan de manifestarse en toda su crueldad, la presencia de la palabra es una invitación a la vida, la afirmación de que la existencia funciona gracias al lenguaje. El tiempo de Tarantino es un tiempo dilatado en que lo esencial no es la creación de un suspense basado en lo que los personajes ignoran y el espectador sabe, sino en cómo el uso del lenguaje distrae a los personajes y les hace olvidar los riesgos que corren.

El doble juego entre esencialidad y distracción encuentra quizás su máxima depuración en *Death Proof* (2007), donde Tarantino lleva a cabo un proceso de deconstrucción de las estructuras narrativas, delimitando la frontera entre la duración y la atracción. En *Death Proof*, la utilización del lenguaje de la cotidianidad acaba generando un peculiar absurdo *beckettiano* en torno a las conversaciones de un grupo de chicas que solo piensan en divertirse y en cuidar el encanto seductor de su cuerpo. En la segunda parte de la película, vemos a cuatro jóvenes que viajan en un Ford Mustang de 1972 y que no cesan de intercambiar referencias sobre algunas películas y series de persecuciones automovilísticas. Su referencia es la película *Punto límite: cero* (*Vanishing Point*, 1971) de Richard C. Sarafian, con guion de Guillermo Cabrera Infante. Ellas discuten sobre la mítica película de carretera mientras Tarantino construye *Death Proof* como



*Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1995) / Cortesía de Savor Ediciones S. L.

si fuera un proceso de rescritura de la vieja película. Al borde del camino, un cartel de *Scary Movie 4* (Zucker) nos advierte de que lo que vemos acontece en 2006 y que los coches y los *juke box* pertenecen a otro tiempo. En el momento de su estreno, *Death Proof* fue vendida como un homenaje a la estética *Grindhouse*, que inspiró todo un subgénero terrorífico. El espectral personaje de Stuntman Mike que encarna el mal sobre ruedas está interpretado por el actor Kurt Russell, que fue el protagonista de algunos títulos míticos del cine de John Carpenter. Los coches, las películas y las canciones de *Death Proof* nos trasladan hacia un mundo que se diluye en un presente que solo existe como rememoración de los mitos de la cultura popular del pasado. Parece como si este pasado remitiera a una edad de oro instalada en el mismo corazón de la contemporaneidad.

La figura de la *revenant*, la mujer que resucita en otro mundo para acabar llevando a cabo su propia justicia es el elemento clave de las dos entregas de *Kill Bill* (Tarantino, 2003). A partir de una cierta lógica heredada de las películas de artes marciales asistimos a un proceso de renacimiento/nacimiento en que la heroína resurge del umbral de la muerte, aprende las técnicas del

dominio de la katana —la espada japonesa— y descubre la disciplina de la lucha. Este proceso de aprendizaje visto como un acto de renacer no solo surge como un vínculo temático, sino que tiene que ver con los múltiples géneros que el propio díptico resucita, desde las películas de artes marciales de los Shaw Brothers hasta los más míticos *spaghetti western*. Tarantino rescata lo perdido para configurar nuevas formas. Articula una amalgama de gestos y estructuras del cine de acción que rescriben elementos heredados del *manga*, de las películas de Bruce Lee, del cine de Sergio Leone, etc. En el cine de Tarantino lo perdido no es más que un espectro que penetra en la ficción para testificar que aún sigue vivo. David Carradine aparece transformado en un superviviente de la serie televisiva *Kung Fu* (Ed Spielman, 1972-1975), mientras que Pam Grier en *Jackie Brown* (Tarantino, 1997) es la reina espectral de la *blaxploitation* de los setenta vestida de azafata. Otras veces la deriva desemboca en lo fantasmagórico, como es el caso de la presencia de Franco Nero que se transfigura en el actor superviviente de *Django* (1966), de Sergio Corbucci. En una escena de *Django desencadenado* (*Django Unchained*, Tarantino, 2012), Nero se cruza con Jamie Foxx,

pero el marco referencial de la película está más cerca de *Mandingo* (1975), de Richard Fleischer. A Tarantino no le interesa recrear sensaciones cinematográficas del pasado a partir de una réplica perfeccionista basada en la reescritura. Su estrategia consiste en proponer diferentes variaciones en torno a la evocación de ciertos recuerdos brumosos. En *Malditos bastardos* (*Inglourious Basterds*, Tarantino, 2009), los bastardos son personajes que transitan provenientes de *Aquel maldito tren blindado* (*Quel maledetto treno blindato*, Enzo G. Castellari, 1978), pero la cinta italiana solo sirve de pretexto para configurar unos personajes que poseen un valor secundario frente al eje central de la trama: la venganza contra la cúpula del nazismo por parte de una joven judía dueña de un cine en el París ocupado.

M. Keith Booker define la mezcla de géneros, estilos y periodos llevada a cabo por Quentin Tarantino como la culminación de un auténtico gesto posmoderno (BOOKER, 2007: 47-48). *Pulp Fiction* tendría sentido a partir de una auténtica celebración de la cultura del palimpsesto en que no hay historia porque estamos en el fin de la historia y no hay linealidad en el relato porque se ha acabado lo que Jean-François Lyotard definió como crisis de los metarrelatos que pretendían llevar a cabo la emancipación del sujeto racional moderno y de la historia como espíritu universal, en el sentido que fue articulado por Hegel (LYOTARD, 1979). De este modo, la adscripción del cine de Tarantino a la esfera de la posmodernidad se opondría al modo en que la modernidad cinematográfica enunció la cita cinéfila y convirtió el propio texto en sustrato para la reflexión.

En un ensayo teórico sobre la modernidad cinematográfica, Giorgio de Vincenzi considera que esta se articulaba a partir del doble gesto integrado por el deseo de dar visibilidad al mundo y

por el acto de captura distanciada de los referentes icónicos mediante una clara operación de autoconciencia, a partir de «la combinación del deseo metalingüístico basado en la reflexividad con la recuperación del valor que posee el aspecto reproductivo como base ontológica del medio» (DE VINCENTI, 1993: 19). La modernidad abrió un importante camino hacia la reflexión de los propios procedimientos constitutivos del cine, provocó el distanciamiento crítico y estimuló los ejercicios de metalenguaje en los que se interroga la propia naturaleza de las imágenes. No obstante,

## **A Tarantino no le interesa recrear sensaciones cinematográficas del pasado a partir de una réplica perfeccionista basada en la reescritura. Su estrategia consiste en proponer diferentes variaciones en torno a la evocación de ciertos recuerdos brumosos**

en un pequeño tratado sobre el cine moderno, Fabrice Revault d'Allonnes parte de la idea de que el metalenguaje también puede estar presente en el interior del cine clásico y que no puede ser definido como un criterio exclusivo de modernidad. Al llevar a cabo esta afirmación, Revault d'Allonnes se sitúa en un terreno marcadamente fenomenológico al considerar que el elemento característico de la modernidad reside sobre todo en haber vislumbrado cómo en la inmediata posguerra la relación entre el ser humano y el mundo había generado un nuevo tipo de cine que se caracterizaba por su capacidad de no significación (REVAULT D'ALLONNES, 1994: 57). Jacques Aumont, en cambio, se muestra más escéptico al querer definirla. Aumont afirma que el cine ha querido buscar su propia etiqueta de modernidad, pero que la cuestión esencial que debemos preguntarnos es si el

cine ha sido realmente contemporáneo y si ha sabido atrapar los flujos de su tiempo y de sus manifestaciones artísticas (AUMONT, 2007: 12).

La crítica que Jacques Aumont lanza contra la modernidad cinematográfica nos abre el camino hacia una serie de cuestiones esenciales que pueden ayudarnos a definir mejor y a analizar la posición cinéfila de Tarantino. Nos pueden ayudar a estudiar su pasión por la creación desde las imágenes de los otros y el peculiar modelo de apropiación que lleva a cabo, opuesto a toda forma de réplica. Para poder definir mejor esta cuestión y situarla

en el corazón del debate en torno al cine de la posmodernidad, debemos considerar que es cierto que la posmodernidad decidió transformar la autoconciencia moderna en apropiación posmoderna para mostrar, mediante múltiples procesos de reescritura de diversos gestos cinematográficos del pasado, que es posible llegar a construir otra realidad diseñándola como una

realidad de imágenes. Cierta leyenda cinéfila ha visto siempre a Quentin Tarantino como el cineasta formado en el interior de un videoclub, educado en un gusto por todo tipo de películas y capaz de dignificar y exaltar aquellas obras olvidadas y aquellos subgéneros que la cultura cinéfila tradicional había marginado. Tal como escribió Carlos Losilla, «Tarantino es el conservador de una ciudad legendaria, que solo existe en su imaginación, en la cual encuentran refugio determinadas formas del decir cinematográfico despreciadas por la historiografía oficial... Su aparente alusión de citas se transmuta en un libro de historia del cine, del otro cine, que convierte Tarantino en una especie de Heródoto de la cultura *trash*: los une la misma pasión por el rastreo incansable, idénticas preferencias por la pluralidad de las fuentes consultadas, el deseo de dejar constancia de un tiempo de bar-



*Malditos bastardos* (Inglourious Basterds, Quentin Tarantino, 2009) / Cortesía de Paramount Home Media Distribution Spain

barie a través de la paciente reconstrucción de sus ruinas» (LOSILLA, 2007: 24).

Si clasificamos a Tarantino dentro de las coordenadas genéricas del cine de la posmodernidad veremos que no es un cineasta como Brian de Palma, especialista en los procesos de estilización, de la rescritura de un legado cinematográfico. A pesar de que, por ejemplo, en la escena inicial de *Malditos bastardos* parte del inicio de *Centuros del desierto* (The Searchers, 1956), de John Ford, no hay una voluntad de reescribir o amplificar la escena. Solo toma prestados algunos motivos visuales, como la composición de la llegada del oficial alemán Hans Landa que remite a la llegada de Ethan Edwards al inicio de la película de Ford. Tampoco es un cineasta que juegue con el pastiche como proceso de distanciamiento irónico hacia el pasado. Ni es alguien que entienda la cita como simple acto de homenaje. El personaje del líder de los bastardos interpretado por Brad Pitt no remite al protagonista de la película de Enzo G. Castellari que sirvió de base, sino al actor Aldo Ray, protagonista de *Los desnudos y los muertos* (The Naked and the Dead, 1958) de Raoul Walsh. El uso del nombre no es un homenaje, sino un gesto de apropiación de algu-

nas características del personaje del Sargento Croft que Ray interpretaba en dicha película.

La posición de Tarantino es más compleja que las prescripciones articuladas conforme al credo de la posmodernidad en torno a los modelos de cinefilia, según el cual, en el momento de *Pulp Fiction*, Tarantino sería un «recuperador de imágenes de los setenta para lanzarlas a los noventa como confeti visual» (DELGADO, PAYÁN y UCEDA, 1995: 12). Parece como si, a lo largo de su carrera cinematográfica, hubiera querido demostrar que lo fundamental no es concebir la creación de una película como un acto de creación de algo «ya vivido», sino entender la creación como posibilidad para articular una amplia «descarga de mercancías culturales que se va extendiendo hasta llegar a perderse de vista» (VIEILLESCAZES, 2013:14).

La cuestión esencial del cine contemporáneo ya no reside en cómo reescribir el pasado, sino en cómo integrarlo y en cómo crear una imagen que sea superviviente y que desde el anacronismo ayude a revisar el presente. George Didi-Huberman ha partido de una cierta idea del arte heredada del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg para articular el concepto de imagen super-

viviente. Huberman considera que el tiempo histórico no funciona como un continuo, sino por estratos, redescubrimientos, retornos, resurrecciones y supervivencias. El arte no solo forma parte de la historia de la cultura, sino también de la historia de su transmisión y de su supervivencia. Las imágenes sobreviven al pasado y se incrustan en un presente (DIDI-HUBERMAN, 2002). Es evidente que la lógica de Tarantino no es la del investigador sistemático del cine, de su historia, y de sus mitos. Su propia cultura posee alguna cosa de bulimia cinéfila amplificada. No obstante, si consideramos que su mirada tiene alguna cosa de historiador que recicla y transforma, quizás la clave de su relación con el cine no sea otra que la de construir un entorno de imágenes supervivientes de carácter *ahistórico* que acaban revelando algo escondido de la propia historia.

El historiador italiano Franco La Polla considera que en los últimos años se ha llevado a cabo algunas variaciones significativas en la concepción del cine de la posmodernidad de modo que el cine postmoderno está transformándose en otra cosa: en un cine conceptual (LA POLLA, 2000: 19). La Polla pone como ejemplo de este modelo de cine

conceptual la obra de los hermanos Coen y de Quentin Tarantino. Frente al carácter divertido y superficial de un tipo de cine que corría el riesgo de agotarse en sus propias formulaciones, se ha empezado a construir otro modelo, otra atmosfera en que el juego compositivo ha dado paso a la presencia de las ideas.

A pesar de que la definición de Tarantino como un cineasta conceptual emerge de sus tres primeras películas y de la fascinación que en su momento generaron sus giros narrativos y estilísticos, creo que no se ajusta plenamente a la definición de las operaciones llevadas a cabo por Tarantino. Si regresamos al territorio de las ideas podemos empezar a vislumbrar un cineasta que parte de sus engranajes ficcionales —esas imágenes supervivientes— para acabar otorgándoles una dimensión ética en un entorno en el que la propia sociedad los ha puesto en crisis.

Tarantino empieza su carrera con un baño de sangre donde surgen algunos valores que entran en contradicción con todo aquello que se muestra. Si analizamos *Reservoir Dogs* como esa gran tragedia isabelina que intuía Guarner, veremos que en medio del gran charco de sangre que envuelve el cuerpo herido de Mr. Orange (Tim Roth), el policía infiltrado en la comunidad de gánsteres, emerge un fuerte sentimiento de amistad hacia Mr. White (Harvey Keitel). Parece como si el valor de la amistad en una película de apariencia nihilista sirva para realzar la necesidad de encontrar un valor que permita a los seres poder sobrevivir en medio del naufragio. *Pulp Fiction* puede ser vista como una película en que se demuestra cómo la redención es posible gracias al milagro de la revelación. En la parte final, Jules Winnfield (Samuel L. Jackson), que no ha cesado de proclamar la palabra de Ezequiel, vive un extraño milagro al ser tiroteado y salir ileso. En el interior del *drive-in* habla del peso del milagro y de la necesidad de salir del reino de los malvados en que ha sido creado. En su momento, la escena fue vista como una salida irónica del cínico

Tarantino. En cambio, Pascal Bonitzer ya consideró que en ella se mostraba cómo en el caos de un mundo en que importaba poco hablar o matar, los asesinos distraídos compartían la indiferencia a la crueldad con el resto del mundo (BONITZER, 1995: 43). El milagro sirve para que Jules se dé cuenta de que su territorio es el de la tiranía del mal. Tarantino no ironiza, busca la redención a partir de la presencia de una cierta humanidad. Si nos desplazamos hacia *Kill Bill* veremos que el camino hacia la redención se proyecta hacia la infancia. La primera escena nos muestra a La Novia (Uma Thurman) irrumpiendo en la casa de Vernita Green (Vivica A. Fox) dispuesta a matarla en un gesto de venganza. Las dos chicas empiezan a pelear, pero interrumpen la lucha cuando la hija de Vernita llega de la escuela. Es como si su mundo adulto, despiadado y vengativo, estuviera al margen de una infancia que es preciso preservar. A pesar del pacto que establecen entre ambas, llega un momento en que este se rompe. La niña ve cómo matan a su madre. La escena inicial se hace eco de la escena final en la que La

Novia encuentra a su hija, B.B., descubre los motivos que llevaron a Bill a actuar con violencia y decide salvar a la niña. El último plano es una escapada hacia el futuro, como si la salvación de la infancia permitiera romper con la herencia malsana del presente. B.B. tiene más suerte que la hija de Vernita Green ya que puede proyectarse hacia el futuro y su madre ha luchado para preservar su inocencia.

Todos estos ejemplos sobre la hipotética redención de los personajes del cine de Tarantino encuentran un nuevo camino en el díptico formado por *Malditos Bastardos* y *Django encadenado*, donde el acto de redención no pasa por intentar buscar vías de humanización en un presente que emerge como residuo de la ficción, sino en reinventar la historia desde la ficción. La operación es muy curiosa porque consiste en alterar los límites de lo verosímil para acabar dando pistas de lo que realmente sucedió. En *Malditos bastardos* la idea de salvación posee una gran fuerza política. El cine que regenta Emmanuelle Mimieux/Shossanna (Mélanie Laurent) en el París de la ocupación es un espacio simbólico. Es el

*Malditos bastardos* (Inglourious Basterds, Quentin Tarantino, 2009) / Cortesía de Paramount Home Media Distribution Spain



cine por antonomasia. Es el gran contenedor de todas las ficciones, el depósito de todas las imágenes supervivientes. Pero el cine no solo funciona como depósito, sino que alcanza la condición de utopía, ya que puede reescribir y transformar aquello que se ha convertido en historia e incluso puede otorgar otro estatuto a lo real. Emmanuelle/Shosanna lleva a cabo la venganza del pueblo judío contra la barbarie nazi utilizando latas de celuloide. La película se convierte en el arma mortífera que acaba matando a Adolf Hitler y a Joseph Goebbels. Es como si desde el sueño que implica la ficción pudiera establecerse un camino hacia la conciencia y desde la *ahistoricidad* acabar retomando la historia. Parece como si el dilema establecido por la lengua inglesa entre *story* y *history*, planteado por Jacques Rancière, se diluyera para adquirir un solo estatuto: el del doble sentido como relato y como ciencia que en muchas lenguas latinas adopta la palabra historia (RANCIÈRE, 1992).

En la escena final de *Malditos Bastardos*, Hans Landa (Christopher Walz) es marcado con una cruz esvástica mientras pretende integrarse en el nuevo mundo surgido después de la caída del nazismo. Aldo y sus bastardos deciden marcarle la frente para que su maldad sea reconocible y no pueda borrarse. El gesto político con que se cierra la película demuestra cómo tras las imágenes supervivientes está la memoria. Este mismo trabajo contra la desmemoria resume el devenir de *Django desencadenado*, una película que se presenta como un viaje hacia el epicentro del terror: Candieland. Este espacio de negros que remite a Xanadú, Manderley o Shangri-la es un lugar en que puede hacerse visible el tabú y desde el que se muestra el epicentro de una barbarie americana silenciada: la esclavitud. Tarantino nos muestra cómo en los paraísos perdidos del pasado también existía la tortura, la depravación y el desprecio hacia lo humano. El gesto de Tarantino se convierte en un gesto de conciencia. Es preciso sumergirse en la ficción, recuperar las imágenes supervivientes y romper con el tabú. Entrar en Candie-

land implica un acto simbólico de irrupción en el lado oscuro de la historia. El gesto de Tarantino encuentra de nuevo su aprobación en el pensamiento de Jacques Rancière, cuando a propósito de la relación entre historia y ficción escribe:

Existen dos formas clásicas de relacionar el cine y la historia, convirtiendo cada uno de estos términos en objeto del otro. De este modo se trata la historia como objeto del cine, considerando su capacidad para dar cuenta de los acontecimientos de un siglo, del estilo de una época, de una forma de vivir en un momento determinado. También podemos verlo a la inversa. El cine como objeto de la historia que se encarga de estudiar la llegada de una nueva diversión, las formas de su industria, las de su devenir artístico o las formas que lo caracterizan. Sin embargo, yo pienso que los problemas más interesantes surgen únicamente cuando salimos de la relación entre el objeto y el sujeto e intentamos atrapar el conjunto de los dos términos, cuando intentamos ver cómo la noción de cine y la de historia se entremezclan y componen juntos una historia (RANCIÈRE, 1998: 45).

Desde la ficción, el reciclaje y la resurrección de lo oculto, Tarantino ha compuesto su historia como ejercicio de lucha contra la desmemoria y como recuperación de ese humanismo perdido que está presente en ese espacio situado en el *entre-imágenes* de sus películas. ■

### Notas

\*Las imágenes de *Pulp Fiction* (Tarantino, 1995) y *Malditos Bastardos* (Inglourious Basterds, Tarantino, 2009) que ilustran este ensayo han sido cedidas por Savor Ediciones S.L. y Paramount Home Media Distribution Spain, respectivamente. *L'Atalante* agradece a las distribuidoras la autorización para su reproducción en estas páginas. (Nota de la edición).

### Bibliografía

AMIEL, Vincent, y COUTÉ, Pascal (2003). *Formes et obsessions du cinéma américain contemporain*. Paris: Klincksieck.

AUMONT, Jacques (2007). *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*. París: Cahiers du cinéma.

BONITZER, Pascal (1995). De la distraction. *Trafic*, 13.

BOOKER, M. Keith (2007). *Postmodern Hollywood: What's New in Film and Why It Makes Us Feel So Strange*. Westport: Praeger Publisher.

DE VICENTI, Giorgio (1993). *Il concetto di modernità nel cinema*. Parma: Patriche Editrice.

DELGADO, Francisco; PAYÁN, Miguel Juan y UCEDA, Jacinto (1995). *Quentin Tarantino*. Madrid: Ediciones J. C.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2002). *L'image survivante: Histoire de l'art en temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Editions du Minuit.

GUARNER, José Luis (1993). *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano (1961-1992)*. Barcelona: Laertes.

JAMESON, Fredric (1991). *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

LA POLLA, Franco (2000) (ed.). *The Body Vanishes. La crisi dell'identità e del soggetto nel cinema americano contemporaneo*. Turín: Lindau.

LOSILLA, Carlos (2007). Tarantino historiador. *Cahiers du Cinéma-España*, 3.

LYOTARD, Jean-François (1979). *La condition postmoderne*. Paris: Editions du Minuit.

RANCIÈRE, Jacques (1992). *Les noms de l'Histoire. Essai de poétique du savoir*. Paris: Seuil.

—(1998). L'historicité du cinéma. En A. DE BAECQUE y C. DELAGE (eds.), *De l'histoire au cinéma*. Paris: Editions Complexe.

REVAULT D'ALLONNES, Fabrice (1994). *Pour le cinéma moderne. Du lien de l'Art au Monde: petit traité à l'usage de ceux qui ont perdu tout repère*. Bruselas: Yellow Now.

VIEILLESCAZES, Nicolas (2013). Recommencer. En VV. AA. (eds.) *Quentin Tarantino. Un cinéma déchainé*. Paris: Capricci.

Àngel Quintana (Torroella de Montgrí, 1960) es profesor titular —con acreditación de catedrático— de Historia y Teoría del Cine en la Universidad de Girona. Ejerce la crítica de cine en diversos medios, como *Caiman. Cuadernos de cine* o *El punt avui*. Entre sus últimos libros publicados, destacan *Fábulas de lo visible* (Acantilado, 2003), *Federico Fellini* (Le Monde/Cahiers du cinéma, 2007), *Virtuel? À l'ère du numérique le cinéma est le plus réaliste des arts* (Cahiers du cinéma, 2008) y *Después del cine* (Acantilado, 2011).

# EL REMAKE DE LA MEMORIA: *SHUTTER ISLAND* DE MARTIN SCORSESE Y *LA PIEL QUE HABITO* DE PEDRO ALMODÓVAR\*

La historia del cine nos ha dejado notables imágenes de memoria, delirio, alucinación y sueño. Diversos estados cinematográficos de conciencia pueden verse en películas del expresionismo y el surrealismo alemanes, tales como *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920) y *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1929). En producciones de Hollywood encontramos algunas secuencias de sueño célebres, como la presente en *Recuerda* (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945), recreaciones de mundos oníricos, como en el clásico de género negro *Laura* (Otto Preminger, 1944), o reflejos de obsesiones dementes, como *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, James Whale, 1931) y *El hombre y el monstruo* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Rouben Mamoulian, 1931). Incluso en el cine de vanguardia estadounidense, trabajos como *Meshes of the afternoon* [*Mallas de la tarde*] de Maya Deren (1943) y *Anticipation of the Night* [*Anticipación de la noche*] de Stan Brakhage (1958) crean metáforas

del sueño y estados de meditación. La teoría fílmica también aborda estas cuestiones con los primeros escritos de, por ejemplo, Hugo Münsterberg, quien vio el medio cinematográfico en sí como una objetualización de la conciencia (2012), o la teórica contemporánea Laura Mulvey (1988) en su interpretación del cine narrativo como el reflejo del deseo sexual masculino, especialmente en relación a la representación de la mujer. Pero en la era cinematográfica actual, que cabría afirmar que comienza a mediados de la década de los sesenta o principios de los setenta, denominada *posmoderna* por el crítico Fredric Jameson (2008), una nueva forma de *memoria* comienza a insertarse a sí misma en el cine o, mejor dicho, en la *película*. Es decir, en el propio registro de películas de la memoria del espectador; no en sus recuerdos personales, sino en sus recuerdos culturales, condicionados por elementos cinematográficos estratégicamente recreados y reordenados por los realizadores. Según Jameson, esta práctica fusiona



*Shutter Island* (Martin Scorsese, 2010). / Cortesía de Vértice 360<sup>9</sup>

pasado, presente y futuro amenazando nuestra concepción de la Historia.

Jameson escribió su ensayo fundacional sobre la condición cultural de la posmodernidad en 1983, y destacó como una de sus características principales el pastiche o parodia vacía, una técnica que no solo afecta a la historia y estilo de la nueva película, sino también al aspecto de la imagen. Desde entonces, los rasgos que Jameson subrayó han estado cada vez más presentes en las prácticas culturales. La cantidad de copias, citas, reciclajes, adaptaciones y remakes (DIKA, 2003; CONSTANTINE VE-REVIS, 2006), por ejemplo, al igual que los métodos de alteración física, como la fragmentación o las remezclas, han aumentado en prácticamente todos los aspectos de la producción cultural, desde el cine hasta el arte, la música y las redes sociales (FOWLER, 2012; LAEDERMAN y WESTRUP, 2014). No obstante, estos trabajos normalmente diversos deben verse desde su contexto estético e histórico. Como hemos dicho en otras ocasiones (DIKA, 2003), un posible acercamiento a un tema tan vasto puede ser el análisis de prácticas y ejemplos concretos que muestren las posibilidades creativas dentro de esta tendencia actual. Este ensayo se centrará en el trabajo de Martin Scorsese y Pedro

Almodóvar, dos realizadores veteranos cuyas obras precedentes ya cuentan con numerosas referencias estilísticas, temáticas, genéricas e iconográficas a la historia del cine anterior. Se tratará *Shutter Island* (Martin Scorsese, 2010) y *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), no solo en relación con las películas previas sobre estados de conciencia a las que aluden, sino, sobre todo, a los conceptos y recursos cinematográficos sobre las representaciones de los mismos que los directores ahora recuperan, aumentan o confrontan.

Primero ha de señalarse que *Shutter Island* y *La piel que habito* dan lugar a recuerdos cinematográficos que variarán en función de cada espectador. *Shutter Island* podría remitir, por ejemplo, a ciertos aspectos de *El gabinete del doctor Caligari* o *El resplandor* (The Shining, Stanley Kubrick, 1980), mientras que *La piel que habito* podría recordar a *El doctor Frankenstein* o *Los ojos sin rostro* (Les yeux sans visage, Georges Franju, 1960)<sup>1</sup>. Esta posibilidad de divergencia ha sido una de las características del pastiche posmoderno desde sus inicios. Por ejemplo, para Jameson, los elementos señalados eran a la vez alusivos y elusivos, en ocasiones ayudando a la sensación de nostalgia de los propios filmes gracias a su habili-

dad de incluir obras y épocas anteriores. Son, de hecho, estas referencias a un tiempo histórico pasado lo que resulta especialmente interesante, ya que tanto *Shutter Island* como *La piel que habito* se estructuran narrativamente como laberintos temporales y visuales, empleando la posibilidad del medio fílmico de atravesar tiempo y espacio por medio de la edición digital, además de construir potentes imágenes gracias a la posibilidad de alterar la realidad haciendo uso de la tecnología informática. En este trabajo se ha decidido comparar *El gabinete del doctor Caligari* y *Un perro andaluz* con *Shutter Island* y, en su mayor parte, la película *El doctor Frankenstein* con *La piel que habito*. No se busca afirmar que Scorsese y Almodóvar pretenden establecer un juego de referencias *per se*. Más bien, resulta interesante analizar cómo las preocupaciones cinematográficas de obras previas que se preguntaban sobre la conciencia y la identidad al inicio del siglo xx se reformulan y reimaginan en películas de reciente creación<sup>2</sup>.

*Shutter Island* es la adaptación de una novela de Dennis Lehane de 2003. El film resultante establece una interesante relación con (al menos) dos películas de la historia del cine, fundamentalmente por el modo en que *Shutter*

*Island* pone en duda la subjetividad del espectador. Tanto en la película expresionista alemana *El gabinete del doctor Caligari*, de Robert Wiene, por ejemplo, como en *Shutter Island*, la audiencia se ve inmersa en un mundo donde la veracidad de los hechos se mantiene en continua suspensión<sup>3</sup>. Precisamente por la estructura de tipo asociativo tanto visual como sonora de *Shutter Island*, que favorece los mecanismos oníricos de condensación y desplazamiento (FREUD, 2013) —es decir, metáfora y metonimia sensoriales—, es posible relacionarla en cierta manera con el film surrealista *Un perro andaluz*, de Luis Buñuel y Salvador Dalí. En todas ellas accedemos a mundos cinematográficos donde la tensión entre realidad e imaginación, memoria y alucinación, pasado y presente son de enorme importancia.

Las diferencias entre las películas históricas y *Shutter Island* también abundan. Una de las más obvias que debe señalarse es la distinta postura política de las obras. Por ejemplo, no debemos confundir la situación histórica de *El gabinete del doctor Caligari* y *Un perro andaluz*, especialmente por el contexto europeo de entreguerras, sus aspiraciones radicales y rupturas formales, con la de *Shutter Island*. El film de Scorsese es claramente un producto de la cultura popular estadounidense, y no parte de una vanguardia. Pero he ahí precisamente la cuestión. Nuestra intención es señalar qué recursos cinematográficos se han seleccionado de las obras pasadas, qué conceptos se sostienen y cuáles todavía funcionan de manera relevante y transgresora. Comencemos por comentar *Shutter Island* y su variedad de referencias y connotaciones.

En algunos aspectos, *Shutter Island* puede verse como un film de detectives. En efecto, el modo en que comienza, y gracias al vestuario y a la ambientación de inicios de los años cincuenta, puede

incluso hacernos pensar en un ambiente de cine negro<sup>4</sup>. Por ejemplo, descubrimos por sus propias palabras que Teddy Daniels es un agente federal, y le vemos, junto a su compañero Chuck, desembarcar en la misteriosa *Shutter Island*. Los dos personajes llegan a un hospital psiquiátrico con la misión de localizar a una paciente desaparecida, Rachel Solando, una mujer que ahogó a sus tres hijos en un lago y es incapaz

**No se busca afirmar que Scorsese y Almodóvar pretenden establecer un juego de referencias *per se*. Más bien, resulta interesante analizar cómo las preocupaciones cinematográficas de obras previas que se preguntaban sobre la conciencia y la identidad al inicio del siglo xx se reformulan y reimaginan**

de aceptar su culpabilidad. Rachel resulta difícil de encontrar, haciendo que Teddy se sumerja cada vez más profundamente en la institución, conociendo a personajes que le informan de la posible existencia de experimentos a base de lobotomías en el hospital como parte de una conspiración gubernamental. Teddy atraviesa el espacio del manicomio, buscando a Rachel y buscando la verdad, hasta llegar finalmente al faro, donde se enfrenta a su propia verdad. Aquí es donde los elementos de *Shutter Island* se ensamblan para crear una trama similar a *El gabinete del doctor Caligari*. El psiquiatra, el doctor Cawley (una clara referencia a Caligari), le informa de que él, Teddy, es un enfermo mental. El doctor afirma que Teddy asesinó a su mujer porque ella ahogó a los tres hijos de ambos y que ha imaginado el escenario que los espectadores han estado viendo. Todo ha sido un delirio o, más apropiadamente, ya que el cine es un medio visual, una alucinación. Es Teddy quien ahora debe ser lobotomizado. Es Teddy quien está loco... ¿o no?

Aunque hay similitudes narrativas entre *Shutter Island* y *El gabinete del doctor Caligari*, es tal vez el recurso de poner al espectador directamente en la conciencia del supuesto loco en ambos films lo que resulta chocante. En películas más convencionales, determinados recursos y estructuras avisan a la audiencia del paso de una realidad objetiva a una visión. Los sueños, las alucinaciones, los recuerdos y los planos subjetivos se emplean con esta intención. Y aunque la estructura en *flashback* de *El gabinete del doctor Caligari* se presenta al principio con un Francis que comienza a relatar su historia pasada, no se nos avisa de la posibilidad de que dicha narración pueda ser poco fiable. De la misma manera, en la secuencia que abre *Shutter Island* se elimina cualquier indicio que remita a una visión subjetiva. Desde

el inicio, el espectador asume que está presenciando los sucesos en pantalla con una perspectiva objetiva. E incluso a lo largo del film, cuando los sueños o *flashbacks* son claramente señalados desde el punto de vista de Teddy, no nos damos cuenta de que se insertan en la compleja estructura mental de delirio y enajenación del personaje. Nosotros, como Teddy, estamos atrapados dentro de su conciencia, viendo desde su *punto de vista*, uno que fluctúa entre percepciones reales, sueños, recuerdos, ilusiones y alucinaciones.

Si nos fijamos más cuidadosamente en la secuencia inicial de *Shutter Island*, por ejemplo, sí que es posible apreciar que no era tan *normal* u *objetiva* como pudiera parecer en un principio. Hay pistas visuales y sonoras e incluso partes del diálogo que son más evidentes en un segundo visionado de la película. Teddy está alterado, en obvia referencia a su trastorno físico y mental, y alude a la perturbación que el *agua* le provoca y, luego, a la desconcertante presencia del *fuego*. Ambos son referencias simbó-

licas al trauma de Teddy: la muerte de sus hijos en el *agua* por ahogamiento, así como el asesinato por parte del propio Teddy de su mujer disparando un *arma de fuego*\*\*. Además, al igual que en *El gabinete del doctor Caligari*, en *Shutter Island* se construye un mundo peculiar y característico. *Caligari* es conocida por su diseño estético expresionista, donde la agitación interior de una mente alterada se refleja en los planos decorados pintados. De un modo similar, el aspecto visual de *Shutter Island* también se *pinta* —digitalmente—. La clara distinción entre realidad objetiva y subjetiva aquí se manipula, mientras que la imaginería digital se emplea por sus particulares propiedades.

En relación a dichas propiedades de la imagen digital, Gilles Deleuze proporciona una serie de observaciones. Deleuze describe la imagen digital como un rasgo distintivo porque presenta «el cerebro-ciudad, el tercer ojo, reemplaza los ojos de la Naturaleza». Scorsese toma esta característica de la imagen digital para insinuar metafóricamente elementos de interioridad. Deleuze también señala que la imagen digital existe en tanto que «objeto de una reorganización perpetua donde una imagen puede nacer de cualquier punto de la imagen precedente» (DELEUZE, 2001: 352). Scorsese emplea la imagen digital con el propósito de representar estados de la conciencia, utilizando su apariencia permeable, *exfoliadora*. Aunque esta cualidad o efecto de limpieza de la imagen digital se utiliza a menudo en imágenes del cine popular (al igual que los similares efectos existentes también en celuloide, como la impresión óptica, la doble exposición o los fundidos)<sup>5</sup>, Scorsese mezcla ambos, fusionando lo fílmico y lo digital, al igual que los elementos narrativos y simbólicos, con la intención de tejer una red que se halla en la frontera entre una lectura objetiva y una subjetiva de los sucesos, creando así un sentimiento de incertidumbre.

*Shutter Island* comienza con la pantalla cubierta por una niebla gris, a través de la cual no se distingue ningún

objeto. Esta primera imagen permite la metáfora de *avanzar hacia la conciencia*, desde un estado informe hacia la forma, buscando la memoria, buscando la verdad. Acompañando la niebla, solo se oye el sonido del agua, indistinto pero insistente: ¿es agua que fluye de un grifo, que choca contra el lateral de un barco o que cae de una cascada? El tenue contorno de una barca aparece lentamente, suave en su negrura, acercándose desde el centro del encuadre y avanzando hacia delante. A continuación vemos el interior del barco. A través de una puerta de baño abierta, un hombre está reclinado, vomitando. Teddy Daniels vomita en un váter. ¿Cuál es la metáfora? ¿Echar las *tripas*? ¿Está Teddy mareado por la medicación o por sus propios recuerdos? Teddy se limpia la cara con agua del lavabo. Mira al espejo, su reflejo en el mismo, que alude ya a la división de sí mismo que caracterizará la totalidad del film. «Mantén el ánimo, Teddy», dice. Mira al exterior por el ojo de buey, al vaivén del *océano* creado digitalmente. Apenas conteniendo la náusea, musita: «Sólo es agua. Un montón de agua». Teddy sube a la cubierta para encontrarse con su compañero. Chuck enciende el cigarrillo de Teddy. Un rápido *flashback* a una mujer rubia y atractiva —la mujer de Teddy— que ha muerto. Teddy le ex-

plica a Chuck: «Nuestro edificio se incendió mientras yo estaba de servicio».

¿Es la escena de apertura de *Shutter Island* un suceso objetivo o es parte de un estado subjetivo que puede leerse metafóricamente? El film presenta una impresión visual que mantiene un equilibrio entre ambos, que más adelante complicará la lectura de lo que sucede. Cuando Teddy y Chuck hablan en la cubierta, por ejemplo, en el mar creado por ordenador, tras ellos hay un fuerte oleaje. La imagen resultante es pintoresca en sus planas líneas azules, fría, austera y casi sin viento. Lo que es más, el *océano* parece separarse del suelo, casi declarándose a sí mismo como falso. La combinación de imágenes digitales con elementos naturales, en cualquier caso, no es siempre fácil de distinguir en *Shutter Island*. En realidad sirve para transmitir, de un modo expresionista, un sentimiento de inseguridad a través de los entornos torturados que crea. Vemos, por ejemplo, escenas en que los protagonistas luchan contra un bosque negro y retorcido por la lluvia, donde una multitud de ratas emerge de un único agujero en las rocas, o donde redes de vallas, cadenas, rejas de hospital o barrotes de cárcel encierran a los personajes. Los colores y el diseño del decorado también ayudan a crear esta apariencia casi táctil y extrañamente

*Shutter Island* (Martin Scorsese, 2010). / Cortesía de Vértice 360º





*Shutter Island* (Martin Scorsese, 2010). / Cortesía de Vértice 360<sup>9</sup>

plana. El color verde, por ejemplo, invade toda la película, el verde del hospital, el verde de la institución y el verde fluorescente de las pesadillas y un diseño de interiores perturbador. Los marrones y blancos sucios también aparecen, desgarrados y mojados en los pasillos laberínticos y pasajes subterráneos que parecen mazmorras. Al final, estos elementos dan al film una imagen de fabricación, por un lado, como en *Caligari*, pero también una sensación de cerrazón, de represión, el equivalente visual de *no hay salida*.

La presencia de *agua* y *fuego*, en cualquier caso, se erige como el elemento audiovisual más recurrente en *Shutter Island*. Es agua lo que surge misteriosamente de las manos de Teddy, se derrama en sus sueños y gotea de las tuberías del edificio; es agua lo que rodea la isla y cae del cielo en forma de lluvia torrencial. A lo largo del film, la presencia del agua es también evidente en la acción narrativa: los personajes piden agua, se tiran al agua, miran el agua y es frecuente el sonido del agua derramándose. Hay demasiada agua. El *agua* es, al fin y al cabo, lo que mató a los hijos de Teddy y ahora invade sus sueños y su conciencia. No puede librarse de ella. El fuego está igualmente presente. La metáfora del *arma de fuego* se literaliza en *Shutter Island*

con el continuo encender de cerillas, el incendio del apartamento o con la enorme llamarada de la explosión del coche. En el sueño de Teddy *yo disparé el arma de fuego* es el pensamiento que permanece, y se enlaza con otra metáfora líquida, *no puedo detener la sangre que fluye de ella*. Fuego y agua, sangre y ceniza se entremezclan: *es el fuego lo que causó su muerte, que se deshiciere en cenizas en mis manos, el fuego que soy incapaz de admitir*. Este es el trauma de Teddy, su herida, repetida a lo largo de toda la película.

Es aquí donde *Shutter Island* se aproxima a *conceptos* en relación con la representación de la mente inconsciente en el cine abordados ya por el surrealismo. Como se ha señalado, el film de Scorsese se inserta en la cultura popular, de manera que no muestra la actitud de ruptura y antisistema de *Un perro andaluz*. Aun así, los mecanismos de condensación y desplazamiento y las estructuras asociativas de metáfora y metonimia visual, presentes en los sueños y en síntomas psicológicos, se utilizan igualmente en *Shutter Island*. Pasemos a la descripción de los mecanismos empleados en *Un perro andaluz*, para pasar a señalar algunas de estas estrategias cinematográficas y cómo se ha recurrido a ellas de nuevo en *Shutter Island*.

*Un perro andaluz* se presenta directamente al espectador como un *sueño*. Esto se consigue eliminando cualquier marco de referencia y distorsionando las estrategias formales estandarizadas por la narrativa cinematográfica. El principio central de la película de Dalí y Buñuel es la yuxtaposición violenta e irracional de objetos físicos y sucesos mediante el montaje, además de la ruptura de las expectativas narrativas a través de la secuenciación ilógica. En la célebre escena de inicio de *Un perro andaluz*, por ejemplo, vemos un primer plano de una cuchilla mientras un hombre hace el gesto de cortar a través de una uña para luego, asociativamente, mostrar una imagen de la luna *atravesada* por una fina nube y, finalmente, el ojo de una mujer siendo cortado por una cuchilla. Este tipo de mezcla asociativa, basada en forma y función y no en la coherencia narrativa, continúa a lo largo del film, no solo en diferentes planos como el ejemplo mencionado, sino dentro de los mismos. La figura de las hormigas arrastrándose desde el centro de una mano, por ejemplo, tiene su eco en un erizo *fundándose* en vello axilar, o cómo la boca de un hombre desaparece de su cara, donde luego se *sobreimpresiona* eróticamente el vello axilar de una mujer. Los personajes se transforman, pasando de un hombre que rechaza la violencia a uno que vive por ella, y diferentes espacios aparecen como contiguos al trasladarnos de un apartamento urbano a una playa con un único corte. En *Un perro andaluz*, las escenas se suceden irracionalmente, eludiendo el significado. La película pretende insinuar un sueño en su estado *puro*, antes del proceso de revisión secundario, de la interpretación, de la vida consciente. *Shutter Island* no tiene este nivel de falta de lógica. Por el contrario, fomenta la interpretación, a través de estructuras asociativas cinematográficas que dan una apariencia permeable y cambiante al film.

*Shutter Island* se desarrolla más bien como una conciencia perturbada, un conjunto de síntomas simbólicos en el proceso de ser interpretados a través de

terapia. Es casi como si anduviéramos a través de la mente inconsciente de Teddy con él, buscando pistas visuales y sonoras que puedan convertirse en palabras para encontrar la razón de sus delirios. Personajes como Chuck, quien luego se revela como el doctor Sheehan, el terapeuta de Teddy, facilitan este proceso, así como el doctor Cawley y el resto de pacientes, enfermeras y asistentes, todos ellos haciendo posible la verbalización de la búsqueda de Teddy. Aquí se imitan los mecanismos oníricos para indicar la condensación y el desplazamiento. Además del estado condensado de *agua y fuego* mencionado anteriormente —palabras e ideas que se transforman en imágenes cinematográficas que representan, repiten y recurren en su significado asociativo (*fuego* = cerilla = explosión = arma; *agua* = lluvia = océano = lago)—, el mecanismo de desplazamiento es también empleado en varios niveles de personaje, historia y diálogo. Uno de los ejemplos más obvios es el continuo desplazamiento, el paso y la confusión entre identidades, por ejemplo, de Teddy a Andrew Laeddis y George Noyce, y de la paciente desaparecida Rachel Solando a la doctora Rachel Solando y Dolores Chanal, la mujer de Teddy, y de vuelta a Rachel, ahora la hija muerta de Teddy. Como en *Un perro andaluz*, las identidades y personalidades no son estables en *Shutter Island*, como tampoco lo son los sucesos. Chuck, por ejemplo, muere en unas rocas para luego caminar de nuevo en una escena posterior, Rachel desaparece de una celda cerrada a la que luego regresa, Laeddis es primero huido y luego resulta que forma parte del propio Teddy. Los sueños, memorias y alucinaciones también se combinan, perdiendo sus límites y mezclándose hasta que, finalmente, la verdad sale a la luz —o eso parece—.

Scorsese utiliza esta ambigüedad en *Shutter Island* para referirse, en última instancia, a uno de sus temas cinematográficos recurrentes: la redención. Una vez Teddy admite su culpabilidad, parece regresar a la locura. Sabiendo que será lobotomizado, Teddy toma entonces una *decisión*. Dice: «¿Qué sería peor? ¿Vivir como un monstruo o morir como un hombre bueno?» y se aleja voluntariamente con los enferme-

loco. En este sentido, la lectura final de *Shutter Island*, como la de *El gabinete del doctor Caligari*, se balancea entre una interpretación psicológica (locura) y una realista (conspiración del gobierno) de lo sucedido.

\*\*\*

*La piel que habito* de Pedro Almodóvar también toma elementos de films de la historia del cine, además de tratar temas de obsesión y locura. No obstante, esta película no entra en la conciencia del personaje protagonista del modo en que lo hace *Shutter Island*. Por el contrario, parece estar rodada desde una perspectiva objetiva y con una construcción del espacio cinematográfico y una estructura narrativa relativamente convencional. A medida que el film avanza, sin embargo, empieza a mostrar un patrón de *flashbacks* y sueños, llevándonos a un conjunto de retorcidos eventos pasados. De hecho, *La*

*piel que habito* está a menudo manipulada digitalmente para aumentar el naturalismo de la imagen, otorgando una apariencia sensual y lustrosa, mientras los vestuarios, decorados y objetos en la imagen nos ayudan a comprender ciertos aspectos de la historia y nuestra implicación en ella. Esta es una dinámica crucial en *La piel que habito* ya que el film aúna preocupaciones sociales, psicológicas y sexuales, tomadas de una mezcla de teoría freudiana y temas contemporáneos, y lo hace de una manera que permite a la película entrar en *nuestra* conciencia y nuestros traumas pasados y memorias de modo insistente.

Comenzaremos nuestro comentario de *La piel que habito* con una anécdota en relación a los primeros momentos de comprensión de la diferencia sexual por parte de un niño de cuatro años. La

**El film de Scorsese se inserta en la cultura popular, de manera que no muestra la actitud de ruptura y antisistema de *Un perro andaluz*. Aun así, los mecanismos de condensación y desplazamiento y las estructuras asociativas de metáfora y metonimia visual, presentes en los sueños y en síntomas psicológicos, se utilizan igualmente en *Shutter Island***

ros. En una escena anterior el doctor Cawley había advertido: «La locura no es una elección, agente. Uno no puede decidir ser cuerdo». ¿Debemos asumir que Teddy, tomando una decisión ética, reconociendo la diferencia entre bien y mal, está *cuerdo*? La redención de un personaje mediante una elección moral puede verse en numerosas obras de Scorsese, desde Charlie en *Malas calles* (*Mean Streets*, 1972), hasta Travis Bickle en *Taxi driver* (1976) y Jesucristo en *La última tentación de Cristo* (*The Last Temptation of Christ*, 1988)<sup>6</sup>. En el caso de Teddy, la posibilidad de cordura reconstruye toda la historia del film. Tal vez Teddy ha sido drogado como parte de una conspiración gubernamental para crear monstruos amoraes en su propio beneficio. Teddy está ciertamente traumatizado por su pasado y dañado por el mismo, pero no está

razón para relatar esto es porque supone una explicación sencilla y útil a la hora de demostrar la teoría de Freud sobre el complejo de Edipo (2013) y por las referencias a obras de la historia del cine que inspira.

Una amiga llamada Liz tenía un hijo de cuatro años llamado Eddie. Liz nunca había leído a Freud ni conocía sus teorías en profundidad, pero a Liz le encantaba relatar historias sobre el desarrollo de Eddie y las cosas divertidas y curiosas que hacía y decía. Liz contó que un día ella se estaba duchando cuando Eddie entró al baño con su bicicleta de juguete. Abrió la cortina de la ducha, miró a su madre durante un rato y luego se fue. Enseguida regresó, abrió la cortina de nuevo y preguntó: «mamá, ¿puedo ver eso de nuevo?». Liz se quedó allí de pie empapada mientras su hijo observaba su cuerpo. Entonces Eddie preguntó: «mamá, ¿qué le ha pasado a tu pene?». Liz trató de explicarle que los niños... y las niñas... Pero durante varias semanas después de aquello las conversaciones con Eddie sobre penes y su tamaño se repitieron. Eddie quería saber cuán grande era el pene de un elefante, el de una tortuga, etc. Desde una perspectiva freudiana, Eddie sufría un trauma, el miedo de perder, tal vez, su propio pene, de que fuera cortado, y ahora insistía en estas conversaciones porque necesitaba vencerse de ello.

La castración es el trauma central en *La piel que habito* y es probablemente un miedo común a todos los descubrimientos infantiles masculinos sobre la diferencia sexual. Para nuestro tema, es interesante que la historia de Eddie tenga lugar en una ducha, haciéndonos recordar *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1959), y el uso de un cuchillo (¿qué le ha pasado a tu pene?) para castigar a la mujer por su crimen (¿la falta de pene?). La escena de la ducha de *Psicosis* muestra una castración simbólica, una historia que el cine nos ha contado a menudo. *La piel que habito* alude activamente a gran cantidad de películas que emplean metáforas similares de castración al narrar sus histo-

rias. Aunque en principio parece seguir la misma línea que estos films anteriores y su posición simbólica, *La piel que habito* termina por hacerse más explícita en su acercamiento al tema.

*La piel que habito* cuenta la historia de un doctor loco, Robert Ledgard, que experimenta con sus pacientes, cuyas pieles sustituye mediante un proceso de *transgénesis*. Muta piel de cerdo con piel humana, creando un material orgánico más resistente, que soporta quemaduras, perforaciones y cortes. Los experimentos de Robert superan con creces las prácticas médicas aceptadas en su época, lo que nos recuerda a otros científicos locos del cine, como los que aparecen en *El hombre y el monstruo*, *El doctor Frankenstein*, *Los ojos sin rostro* e *Inseparables* (*Dead Ringers*, David Cronenberg, 1988). Estos films clásicos resuenan en *La piel que habito* a través de referencias visuales, la composición de planos, decorados, paletas de colores y, sobre todo, en la historia contada. Muestran médicos que alteran los cuerpos de sus víctimas/pacientes y, por tanto, sus identidades. Mientras Robert da una conferencia sobre sus controvertidos experimentos, por ejemplo, los planos y el decorado de la sala remiten a aquellos de *El hombre y el monstruo*. Y cuando Robert comienza la vaginoplastia que le realiza a su víctima Vicente, castrándolo y construyéndole una vagina, el interior frío y liso de la sala

de operaciones, así como la letanía de preparaciones quirúrgicas recuerdan a la apariencia visual de *Inseparables*. Pero es quizás el contenido de las operaciones realizadas por estos doctores cinematográficos anteriores lo que permite una mejor comparación. El doctor Frankenstein, por ejemplo, da vida a un hombre mediante la recombinación de partes de cadáveres, incluyendo un cerebro, cuestionando así el concepto de identidad. El doctor. Mantle de *Inseparables* opera los órganos sexuales de mujeres, aludiendo al nacimiento y a la individualización posterior. En *Los ojos sin rostro*, el doctor Genessier retira la cara de su víctima femenina para superponerla sobre el rostro desfigurado de su propia hija. Y, por supuesto, en *El hombre y el monstruo*, el doctor Jekyll se divide en dos hombres, perdiendo su singularidad y su apariencia personal para devenir dos entidades independientes.

En todas estas películas encontramos la cuestión de cómo transformar el cuerpo y si de esa manera se altera también el alma, cambiando así la respuesta a la pregunta *¿quiénes somos?* ¿Nos definimos por los límites de nuestros cuerpos, nuestras caras y nuestros genitales? Es aquí donde Almodóvar regresa a uno de sus temas recurrentes, la distinción entre sexo y género. Como suele decirse, el doctor Frankenstein *juega a ser Dios* al convertir carne muerta en

*La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011). / ©El Deseo. Fotografía de José Haro



un ser vivo, deformando la historia bíblica de Adán y Eva. Robert, en *La piel que habito*, también juega a ser Dios al convertir a Adán en Eva mediante una operación de cambio de sexo.

En *La piel que habito*, Robert transforma a Vicente en Vera. Lo hace mujer, y lo presenta en la película para nuestro placer visual. Aquí la imagen y la puesta en escena nos llevan a otro nivel, alejado de las simples referencias al cine de terror antes mencionadas, de autoreflexión cinematográfica. Al principio del film, Vera aparece como una prisionera en la casa de Robert. Asumimos que es el sujeto de sus experimentos sobre la piel y que está siendo vigilada de forma continua. Inicialmente esto parece así, ya que Vera tiene, de hecho, una piel preciosa. Resplandeciente, suave y sin poros, refleja la luz y brilla en nuestra dirección. Pero su piel no es lo único de la película que reluce. No sólo los lisos espacios dan esta sensación, sino que la propia película parece contar con una apariencia de lustre y brillo, aunque irónicamente nos lleve a un contenido tremendamente perturbador. Es ahora la *piel* de la película la que nos toca, el propio cuerpo fotogra-

fiado el que ha formado la imagen que ahora nos llega (BARTHES, 2007: 128).

Esto, junto al potente material psicológico presentado, hace que *La piel que habito* nos envuelva. Para completar el encuentro, los métodos de voyeurismo que aparecen en *Psicosis*, por ejemplo, ya trabajados por teóricos cinematográficos como Laura Mulvey, nos alertan de la dinámica psicosexual implicada en hacer de la mujer el objeto de la mirada en el cine y el arte. El decorado de *La piel que habito*, por ejemplo, incluye enormes cuadros del pintor renacentista Tiziano, imágenes de desnudos reclinados cuyos cuerpos se dirigen al espectador (BERGER, 1972). Esta pose se repite cuando nosotros, como sus captores, vemos a Vera en las pantallas planas de televisión, grandes y pequeñas. Al traer el pasado de la representación de la mujer al presente, nosotros y los personajes la deseamos, deseamos ser ella. En estas escenas se insiste en lo plano de la propia pantalla, al mostrar personajes acariciando la imagen de Vera e incluso *lamiendo* dicha imagen, alertándonos sobre nuestro propio deseo.

Sin embargo, luego se revela que nuestro placer visual ha sido enga-

ñado. Cualquier fantasía de violación que *nosotros* hayamos podido tener, cualquier fantasía de *ser* Vera, es destrozada por la revelación de que Vera es Vicente. ¿Hemos tenido deseos de tener relaciones con un hombre? ¿O hemos deseado ser este hombre? Y cuando Vera dice «*soy Vicente*» a su madre (tal vez la única persona en el mundo que aún lo aceptará como tal), ¿qué debemos pensar de esa frase? ¿Es Vera todavía Vicente? ¿Cuál es el significado de la identidad? ¿Cambia cuando cambia nuestro cuerpo? ¿Qué significa la orientación sexual? ¿Será Vera ahora una *lesbiana* si desea a una mujer o pasará a desear hombres y ser *heterosexual*? Estas son algunas de las preguntas que surgen de esta novedosa manera de configurar y reconfigurar el trabajo de películas y teorías anteriores, ahora con nuevos efectos agresivos y violentadores. Lo siniestro, como lo describió Freud (1990), es decir, el retorno de miedos infantiles y el pavor que los acompaña, se convierte ahora en lo real en una película que trata los cambios físicos sobre el cuerpo de un individuo y las preguntas sobre la identidad que esto genera.

*La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011). / ©El Deseo. Fotografía de José Haro



*Shutter Island* y *La piel que habito* se inspiran en películas anteriores que han mostrado estados psicológicos. En sus films, Martin Scorsese y Pedro Almodóvar han llevado a cabo nuevos acercamientos cinematográficos a los temas de la conciencia, además de sumergirnos en varias capas de experiencia y significado. *Shutter Island* y *La piel que habito* son, en cierta manera, los recuerdos de otras memorias vistas en pantalla, así como revisiones de deseos cinematográficos previos. Habitamos una especie de doble exposición, que nos hace conscientes de nuestros propios procesos de memoria mientras vemos personajes en sus continuas búsquedas interiores y pensamientos del pasado. Y nosotros, con ellos, nos cuestionamos sobre la identidad, la visión y el sueño. ■

#### Notas

\* Las imágenes de *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011) y *Shutter Island* (Martin Scorsese, 2010) que ilustran este ensayo han sido cedidas por El Deseo y Vértice 360º, respectivamente. *L'Atalante* agradece a las distribuidoras la autorización para su reproducción en estas páginas. (Nota de la edición).

\*\* El juego de palabras en la versión original del texto se produce entre *fire* (fuego) y *fire a gun* (disparar una pistola). Para tratar de mantener la intención original de la autora se cambiará por *fuego* y *arma de fuego*. (Nota de la traducción).

- 1 El crítico Noël Carroll toma una posición ligeramente diferente en relación a este tipo de referencias. Carroll afirma que la alusión establece un sistema de dos niveles, uno en el que la obra ofrece un *guiño* a la audiencia conocedora, mientras que el resto de espectadores con un menor conocimiento cinematográfico reciben el film superficialmente (Carroll, 1982).
- 2 Es interesante señalar que, desde los años setenta y ochenta, la alusión es uno de los recursos más presentes en el cine, normalmente remitiendo a films de la primera mitad del siglo XX. Scorsese (y en menor medida Almodóvar), en las películas que aquí se analizan, parecen recurrir a obras de principios de siglo. En la posterior *La invención de Hugo* (Hugo, 2011), Scorsese también re-

gresa al inicio de la historia del cine, revisitando los filmes pioneros de Georges Méliès, gracias a un enorme uso de imágenes generadas por ordenador y tecnología 3D.

- 3 Véase Todorov (2009), donde describe un género literario en el que el sentido de los sucesos percibidos se mantiene en suspensión entre una interpretación psicológica y una sobrenatural por parte del personaje principal y del lector. En *El gabinete del doctor Caligari* la tensión está más bien entre una interpretación objetiva y subjetiva de lo sucedido.
- 4 El cine negro está muy influido por el expresionismo alemán cinematográfico, con unas características temáticas y estilísticas de las cuales *El gabinete del doctor Caligari* es un ejemplo fundamental.
- 5 Para un interesante comentario sobre las posibilidades de los efectos visuales en la era digital véase Cram (2012).
- 6 Véase, por ejemplo, nuestro comentario a *La última tentación de Cristo* de Martin Scorsese (DIKA, 2003: 188-196).

#### Bibliografía

- BARTHES, Roland (2007). *La cámara lúcida: notas sobre fotografía*. Barcelona: Paidós.
- BERGER, John (1972). *Modos de ver*. London: British Broadcasting Company.
- DIKA, Vera (2003). *Recycled Culture: The Uses of Nostalgia in Contemporary Art and Film*. New York: Cambridge University Press.
- CARROLL, Noël (1982). The Future of Allusion: Hollywood in the 1970s (and Beyond). *October*, 20, 51-81.
- COOK, Pam (2005). *Screening the Past*. New York: Routledge.
- CRAM, Christopher (2012). Digital Cinema: The Role of the Visual Effects Supervisor. *Film History*, 24, 2; Digital Cinema, 169-186.
- DELEUZE, Gilles (2001). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- FOWLER, Catherine (2012). Remembering Cinema Elsewhere: From Retrospection to Introspection in the Gallery Film. *Cinema Journal*, 51.2, 25-45
- FREUD, Sigmund (1990). Lo siniestro. En HOFFMANN, E.T.A. (ed.) *El hombre de la arena*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- (2013). *La interpretación de los sueños*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- JAMESON, Fredric (2008). Postmodernismo y sociedad de consumo. En H. FOSTER (ed.)

*La postmodernidad*, 165-186. Barcelona: Kairós.

- LAEDERMAN, David and WESTRUP, Laurel (eds.) (2014). *Sampling Media*. New York: Oxford University Press.
- MULVEY, Laura (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Eutopías. Documentos de trabajo.
- MÜNSTERBERG, Hugo and LANGDALE, Allan (2002). *Hugo Munsterberg on film: The photoplay: a psychological study and other writings*. New York: Routledge.
- TODOROV, Tzvetan (2009). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Coyoacán.
- VEREVIS, Constantine (2006). *Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Vera Dika (Nueva York, 1951) es especialista en cine estadounidense desde 1973, y es la autora de numerosos libros, incluyendo *The (Moving) Pictures Generation: New York Downtown Film and Art* (Palgrave Macmillan, 2012) and *Recycled Culture in Contemporary Art and Film: the Uses of Nostalgia* (Cambridge University Press, 2003). Dika es actualmente profesora adjunta de Estudios Cinematográficos en la New Jersey City University.

# ESCRIBIR EL CINE. LA PASIÓN CINEFÍLICA EN LA OBRA DE VÍCTOR ERICE\*

*Escribir el cine...* Es así, a través de la escritura como un día comencé a pensar el cine, descubriendo una manera de prolongar su visión, de realizarlo también. Era el verano de 1959, tras haber visto *Los cuatrocientos golpes*. Salí del cine emocionado. Y sentí esa noche la necesidad de poner por escrito las ideas y los sentimientos que habían despertado en mí las imágenes de François Truffaut. Era la primera vez que me sucedía algo parecido. Desde entonces han pasado los años y aunque he conseguido rodar algunos films, continúo todavía escribiendo de vez en cuando. O, lo que es lo mismo: a través de un film, prolongo por escrito el diálogo con ese interlocutor secreto que todos llevamos dentro.

Estas palabras de Víctor Erice (1995: 57) tienden, de manera obvia, una línea de continuidad entre dos prácticas que a menudo suelen presentarse como antagónicas: la escritura crítica y la realización de films. Como en el caso de Jean-Luc Godard, que ha insistido repetidas veces sobre la inexistencia de una muralla china entre su inicial carrera de crítico y la posterior de cineasta<sup>1</sup>, la obra de Víctor Erice está atravesada por una línea general que desarrolla una

continuidad esencial, de tal manera que su trabajo de cineasta puede verse, en buena medida, como una trasposición de sus elecciones críticas y cinefílicas.

Señalado lo anterior, es lícito preguntarse por el interés de un trabajo de este tipo. ¿Nos encontramos ante una más de esas operaciones destinadas a reconstruir una especie de genealogía más o menos secreta, mediante la identificación en el pasado remoto de un autor de claves para la interpretación de sus obras posteriores? Nada de eso. Simplemente se trata de la posibilidad de tratar sin prejuicios toda la obra de un autor como un único texto, recorrido por determinadas isotopías formales, de tal manera que idéntico contenido puede encarnarse en materias expresivas muy diferentes. Por tanto, no se trata de encontrar en los films huellas de los textos críticos anteriores, sino de sustituir la tradicional hipótesis genética por otra de corte morfológico, renunciando a posiciones evolutivas en provecho de mostrar las conexiones formales existentes entre los hechos. Con la finalidad de producir lo que Ludwig Wittgenstein (1992: 66-68; 1988: 128-129) denominó una

«representación sinóptica» (*Übersichtlichen Dartellung*), capaz de reasumir los datos en una imagen general que no tenga la forma de una hipótesis sobre el desarrollo cronológico.

El concepto de representación perspicua es de una importancia fundamental. Designa nuestra manera de representar (*Darstellung-form*), la manera según la cual vemos las cosas. (Una especie de *Weltanschauung* como parece ser típico de nuestro tiempo. Spengler). Esta representación perspicua es el medio para la comprensión consistente en *ver las conexiones*. De ahí la importancia de encontrar cadenas intermedias (*Zwischengliedren*). No obstante, una cadena hipotética intermedia lo único que hará, en este caso, es llamar la atención sobre las semejanzas, sobre el nexo entre los *hechos*. De la misma manera en que se ilustraba una relación entre el círculo y la elipse en cuanto que una elipse se transformaba progresivamente en un círculo; *pero no para afirmar que una determinada elipse, de hecho, históricamente, se ha desarrollado desde un círculo* (hipótesis evolutiva), sino solo para agudizar nuestra mirada ante una relación formal. Pero también puedo ver la hipótesis evolutiva nada más que como el ropaje de una relación formal (WITTGENSTEIN, 1992: 66-68).

En otras palabras, si los textos críticos señalan un futuro, la obra cinematográfica posterior los ilumina, retrospectivamente, haciendo surgir y activando conexiones implícitas, aspectos aparentemente secundarios, que solo focalizados de esta manera muestran su auténtica dimensión. Siguiendo este hilo conductor creo que la trayectoria crítica de Erice está marcada por los sucesivos encuentros con Luchino Visconti, Kenji Mizoguchi y Josef von Sternberg. En los textos que consagra a estudiar ciertas obras de estos cineastas, Erice comienza a construir las bases de una estética que encontrará su plasmación artística definitiva años después, en su trabajo cinematográfico.

Con motivo del estreno en España del film de Visconti *El gattopardo* (Il gattopardo, 1963), Erice publicará en la revista *Nuestro Cine* dos largos artículos

**No se trata de encontrar en los films huellas de los textos críticos anteriores, sino de sustituir la tradicional hipótesis genética por otra de corte morfológico, renunciando a posiciones evolutivas en provecho de mostrar las conexiones formales existentes entre los hechos**

(1964a y 1964b) dedicados a desentrañar las lecciones que pueden detectarse en la obra del artista milanés. Tomando partido contra determinado sector de la crítica italiana que reprochaba a Visconti que en este film la *identificación sentimental* del cineasta con el mundo mostrado acababa decantando la película del lado de un *arte decadente*, Erice no se limitaba a destacar que, en su opinión, Visconti era el autor cinematográfico que mejor había asimilado las virtudes de la literatura del siglo XIX y principios del XX, sino que en el origen de la crítica que se le hacía se encontraba una visión roma de la compleja noción de *realismo*. En palabras de Erice, «el realismo no es uno e indivisible, sino que se define en relación a una época histórica, a la experiencia sentimental y cultural de un autor, a los problemas sociales de un país y una industria» (1964a: 20). Sucede que en el cine de Visconti el *realismo* alcanzado (su validez en tanto categoría, a un tiempo, crítica y estética) proviene de una compleja síntesis entre la evocación de un mundo de ideas y sentimientos llamados a desaparecer y los elementos que crearán un futuro

del que el cineasta se ve imposibilitado de participar. Esta dualidad central, que atraviesa todo el cine viscontiano, encuentra su formulación más clara en el significativo título del artículo (*Entre la historia y el sueño*) en el que se expresa la ambivalencia en la que se mueve una obra cinematográfica donde los motivos histórico-ideológicos aparecen inextricablemente enlazados con los psicológicos y existenciales. Por eso, Erice destacará la manera en la que, al final del film, su protagonista, el Príncipe Salina, aceptará «la resignada despedida del protagonista con una juventud y una felicidad pasadas. La historia y el sueño, la nostalgia y la superación del pasado, la presencia de la muerte y el recuerdo de una felicidad perdida, [que] se entremezclan en ese baile plagado de contundentes ejemplos de la decadencia de un presente y de falsas esperanzas sobre el éxito del futuro» (1964a: 23-24).

De la misma manera, en el segundo artículo dedicado al film, Erice puntualizará aún con más claridad sus posiciones que le conducen en dirección (en la estela de Bertolt Brecht) de una noción no restringida de *realismo*:

Si pretendemos elaborar una estética, y sobre todo si se trata de una estética realista, no se puede confundir al individuo con la sociedad ni eliminar de repente las contradicciones que hay entre estos dos núcleos. En el marco de la sociedad burguesa estas contradicciones existen verdaderamente y afectan, de una u otra forma, a muchos autores realistas (1964b: 25).

Así, propugnando un *realismo* de amplios vuelos, no cortocircuitado por restricciones apriorísticas, Erice comenzará a edificar el edificio conceptual que encontrará una formulación precisa en un film como *El espíritu de la colmena* (1973) en el que, de manera muy precisa, se trata de acordar los niveles de la *historia* y del *sueño*, en una síntesis de extraordinaria novedad en la que se funden el riguroso levantamiento de acta de la España sumergida en la parálisis franquista con el espesor mítico que va a conferir al film su manipulación de lo que podríamos deno-

minar *imágenes primordiales*<sup>2</sup>. Podríamos decir que la gran lección que Erice retendrá del estudio de la obra de Visconti tiene que ver con que el *realismo crítico* no solo no excluye la perspectiva de una sociedad distinta y nueva, sino que incluye, además, la necesidad de proceder a incardinar el trabajo estético del cineasta en una doble tradición artística y política.

En 1965 Erice asiste en la entonces denominada Filmoteca Nacional a la exhibición de un limitado ciclo de películas de la parte final de la carrera de Kenji Mizoguchi. Sus reflexiones en torno a estas obras aparecieron recogidas en un largo y documentado artículo (1965: 15-28) titulado *Itinerario de Kenji Mizoguchi*. Si nos detenemos por un momento en él, no nos resultará difícil identificar, al lado de la información sobre el contexto socio-histórico que enmarca el cine del autor

estudiado, los puntos nodales que el joven crítico detecta en el cineasta nipón. La atención del analista se centrará en la idea del impacto liberador que conmociona a los héroes de Mizoguchi, en los que, a la manera de la experiencia innombrable del sujeto de la revelación zen, «un relámpago iluminará la noche del alma», produciendo un «choque espiritual, una emoción que libera al alma de las convenciones mundanas» (1965: 23). No menos significativa aparece la selección, a la hora de escrutarlos de manera privilegiada, de tres filmes ejemplares: *La vida de O'Haru, mujer galante* (Saikaku ichidai onna, 1952), *Los cuentos de la luna pálida* (Ugetsu monogatari, 1953) y *El intendente Sansho* (Sansho Dayu, 1954). Del primero tomará nota del hecho de que su protagonista es una *elegida*, una mujer rebelde que infringe las costumbres morales de su época, «una especie de *iluminada* que parece haber encontrado, a través del sufrimiento y de la humil-

dad, el orden primero y natural de las cosas» (1965: 23)<sup>3</sup>, mientras que del segundo destacará la escena famosa del reencuentro del alfarero Genjuro y su esposa Miyagi, asesinada previamente por los piratas. Si me parece que no hace falta insistir en la primera de estas referencias y en su vinculación con la temática de *El espíritu de la colmena*<sup>4</sup>, no menos evidentes son los lazos que anudan la escena citada de *Los cuentos*

**La gran lección que Erice retendrá del estudio de la obra de Visconti tiene que ver con que el *realismo crítico* no solo no excluye la perspectiva de una sociedad distinta y nueva, sino que incluye, además, la necesidad de proceder a incardinar el trabajo estético del cineasta en una doble tradición artística y política**

*de la luna pálida* con ese momento privilegiado del primer largometraje de Erice en el que Ana se encuentra con el monstruo de Frankenstein al borde del río. En ambas escenas imaginación y realidad se funden, mostrando la inexistencia de límites entre verdad y falsedad, entre fantasía y realidad.

Por su parte a la hora de abordar *El intendente Sansho*, Erice lo hará para subrayar el rol esencial que juega, en la durísima historia relatada, la joven Anju, que pagará con su vida la voluntad, animada por un *fuego inextinguible*, de reencontrarse con su madre. Señalado lo anterior haríamos mal echando en saco roto, por lo que tienen de reflexiones de corte ético, las ideas que Erice pone sobre la mesa a la hora de evaluar el tratamiento que la literatura crítica francesa (responsable en buena medida del éxito crítico del cineasta japonés en Europa) dispensó a Mizoguchi. Erice le reprochará que su evaluación del cineasta se hace muchas veces separando su estilo

de «las raíces religiosas, sociales y estéticas que lo vivificaron». Levantándose contra una interpretación que tiende a constituir una «aristocracia del pensamiento cinematográfico compuesta de una serie de autores *diferenciados*» (1965: 27), Erice reclamará una lectura del cine de Mizoguchi atenta al «preciso contexto histórico» en el que se produjo, en la medida en que «el significado ideológico de sus films —inclusive sus implicaciones de signo religioso— no está dictado desde lo *inmanente* sino a través de una disección lírica del cotidiano transcurrir, de una inmersión continua en la realidad» (1965: 28).

Apenas dos años después, el encuentro con la obra de Josef von Sternberg dará lugar al que es el último texto crítico de importancia publicado por Erice (1967: 16-28) antes de pasar a la realización cinematográfica. En los filmes del gran cineasta vienes, notará la permanente presencia de personajes que, faltos de pasado, llevan oculto en su interior lo que los distingue de los demás mortales, y subrayará que el mecanismo de transformación de la realidad que estos héroes singulares utilizan no es otro que la pasión romántica. Pero sobre todo, Sternberg ofrece a Erice la doble lección de una puesta en escena volcada hacia la «sacralización de lo imaginario» y del descubrimiento, realizado a partir de los filmes que Sternberg realiza con Marlene Dietrich, de un «camino hacia la abstracción», que se opone a la tradicional «mitificación de lo cotidiano», a la que se entrega el cine de consumo vulgar.

Esa doble lección no será olvidada fácilmente como veremos. Basta considerar las imágenes de ese *film en el film* que es *Flor en la sombra* —incluido en *El sur* (1983)— para demostrar que la filiación sternbergiana es parte importante del patrimonio fílmico de Erice. No es improbable que Erice aprendiera



Figura 1 (arriba). El cine que viene  
Figura 2 (abajo). El poder del relato

de las imágenes del cineasta vienés lo que va a ser una de las marcas mayores tanto de sus largometrajes de ficción como de su trabajo de documentalista —*El sol del membrillo* (1992)—: la capacidad de combinar, de un lado, la ficción y por otro la historicidad de unas imágenes marcadas a fuego por su voluntad de levantar acta de la realidad de la España en la que se mueven sus personajes, como testimonio de manera cervantina el cartel que se inscribe sobre la que es, de hecho, la primera imagen realista de *El espíritu de la colmena*: «Un lugar de la meseta castellana hacia 1940»; imagen que es precedida por

otra que muestra un dibujo infantil de una pantalla cinematográfica sobre la que aparecerá un texto que es, a un tiempo, promesa y programa: «Érase una vez...».

Que estamos ante uno de los estilemas claves del cineasta lo demuestra la manera en que la misma síntesis entre historia y ficción será una de las claves de esa pieza de orfebrería cinematográfica titulada *Alumbramiento* con la que Erice contribuirá al film colectivo *Ten Minutes Older: The Trumpet* (2002) y que se presenta como una reflexión acerca del tiempo en la que se vincula lo individual y lo colectivo y se anuda el discurrir de lo cotidiano con el fondo inquietante de la historia.

Idéntica tensión reconocerá Erice en las imágenes de *The Saga of Anathan* (1953), film que estaba llamado a poner un punto final en la carrera de Sternberg y donde el mito (esa mujer perdida en una isla abandonada y que acabará convirtiéndose en «la única mujer de la tierra») y la historia (ese grupo de soldados japoneses que se niegan a admitir el fin de la guerra y la capitulación de su país) se darán la mano. Años después, mediada la década de los años noventa, el cine de Sternberg volverá a habitar los sueños de Erice al trabajar en la adaptación, finalmente fallida, de la novela de Juan Marsé titulada *El Embrujo de Shanghai* y que, como señalaba el propio cineasta (1994: 22-23), situaba

el film de Sternberg que se tituló *The Shanghai Gesture* (1941) «en el centro de la ficción». Afortunadamente, las huellas de este trabajo perviven en un admirable guion que se publicó en 2001 con el título de *La promesa de Shanghai* (Areté, 2001) y que constituye, pese a la inexistencia de imágenes, el más bello film español de la década.

\*\*\*

Aunque es verdad que a partir de su incorporación, siempre precaria, a la industria cinematográfica española, la escritura de Erice se volverá más selectiva, nunca desaparecerá del todo. Será, precisamente, la singularidad de sus trabajos la que señalará que, en todos los casos, estamos ante reflexiones privilegiadas mediante las que el cineasta piensa el cine, su cine y el de sus artistas de predilección. Desde este punto de vista no debería sorprendernos en absoluto que Erice, en colaboración con Jos Oliver, se hiciera cargo de la publicación del volumen que Filmoteca Española dedicó a Nicholas Ray en 1986 (ERICE, OLIVER, 1986). En la obra «de encrucijada, de inspiración esencialmente lírica» y atravesada por la experiencia del exilio y la autodestrucción de este cineasta (1986: 13), Erice reconocerá a un artista que, como él, ponía en escena a «extranjeros», a «niños heridos por la vida, adolescentes que han sobrevivido a duras penas a la quiebra de sus hogares» (1986: 35) —de *Los amantes de la noche* (They Live by Night, 1948) hasta *Más poderoso que la vida* (Bigger Than Life, 1956), pasando por *Rebelde sin causa* (Rebel Without a Cause, 1955)— mediante la conciencia de la fatalidad que dominaba sus vidas, tal y como da cuenta ese admirable texto

Figura 2 (izquierda). La herida individual. Figura 2 (derecha). La herida colectiva





Figura 5. Espectadores de las Misiones Pedagógicas



Figura 6. Ana, espectadora

dedicado al primer largometraje de Ray bajo el título *Como en un espejo* (ERICE, 1986: 17-21)<sup>5</sup>.

Pocos años después Erice (1995b: 106-117) se veía obligado a hacer cuentas con uno de los cineastas más importantes de la historia del cine español: José Val del Omar. Para reconocer en su obra una antinomia a la que el cineasta es especialmente sensible:

No es extraño en definitiva que desde su condición de poeta y visionario —la que mejor le define— Val del Omar estuviera predestinado a chocar frontalmente con la realidad. Como tampoco puede sorprender el hecho de que, en ocasiones, hechizado por el resplandor de su propia visión los términos —no exentos a veces de una cierta confusión— en los que planteó alguna de sus ideas suscitaran incluso entre las gentes que estaban mejor preparadas para comprenderle, más de una reserva. [...] Porque es justamente en este punto dónde, a mi parecer, se abre dentro de su obra una grieta entre expresión poética pura y formulación teórica, a través de la cual podemos llegar a percibir el eco de *esa contradicción moderna, socialmente establecida, entre historia y poesía* (ERICE, 1995b: 108; la cursiva es mía).

Imposible no reconocer la recurrencia de las preocupaciones que no se modifican de la escritura a los films, de los films a la escritura. De la misma

manera, el Val del Omar *misionero*, embarcado en las Misiones Pedagógicas de la II República, enseñó, mediante sus fotografías, que capturaban el impacto del cinematógrafo sobre un público inocente, al joven cineasta a valorar el hecho de que

El cine se convertirá en el *arte supremo de la experiencia*. Para él, nunca habrá una prueba mejor de semejante certidumbre que las imágenes de esos campesinos *criaturas vírgenes* alejadas de la cultura de las letras y el saber intelectual,

su percepción sensible del mundo (ERICE, 1995b: 109).

¿Existe mejor descripción crítica de uno de los momentos centrales de *El espíritu de la colmena*? Ese instante en el que Ana descubre en el mundo de sombras que se agitan en la pantalla la existencia de una realidad diferente a la de su monótona cotidianidad.

A esta misma experiencia primordial se referirá Erice cuando con motivo de una conferencia sobre el film de Charles Chaplin, *Luces de la ciudad* (City Lights, 1931), justifique su intervención recordando que:

en cualquier caso, que haya reaccionado situándome en el papel de espectador no es nada raro. Al fin y al cabo, ir al cine es lo que he venido haciendo, casi sin interrupción, desde el día que asistí a la que recuerdo como primera película de mi vida. [...] Mi experiencia como espectador posee un carácter constante, es el eje de mi relación con el cine.

Experiencia, pues, fundamental, común a otras muchas personas, en la que es posible aislar una serie de secuencias, de momentos privilegiados capaces de sintetizar lo mejor de las películas que la componen, y que una vez descubrimos con la impresión de atravesar un umbral, sintiendo que sus imágenes nos revelaban la verdad múltiple de la vida (ERICE, 1989: 6-7).

**Sternberg ofrece a Erice la doble lección de una puesta en escena volcada hacia la «sacralización de lo imaginario» y del descubrimiento [...] de un «camino hacia la abstracción», que se opone a la tradicional «mitificación de lo cotidiano», a la que se entrega el cine de consumo vulgar**

capaces de reflejar sin inhibiciones de ningún tipo una emoción trascendental. Ello constituirá el paradigma del espectador ideal arrebatado por una visión, en el cual es posible percibir todavía el latido de *la cultura de la sangre*, la mirada primigenia de la infancia del hombre (“para mí todo el público es un gran niño enamorado de lo extraordinario”), aquella que debió proyectar en la aurora de

Cerrando el círculo de referencias con lógica implacable, Erice realizaría en 2006, en el marco de la exposición *Correspondencias*, que le reunió con Abbas Kiarostami en una experiencia que entraría dentro de lo que se conoce como cine expandido, un vídeo de treinta y cuatro minutos de duración titulado *La Morte Rouge* donde el cineasta abordaba el relato de la escena primordial, la narración del primer encuentro del sujeto con las imágenes cinematográficas. Viaje, en sus propias palabras, «al encuentro de los fantasmas», concebido con el «carácter inevitable de esbozo», «más o menos condenado, por su propia naturaleza, a fracasar en la recuperación documental de los hechos». Pero sabiendo, al mismo tiempo, que ese soliloquio, pues este es el género al que pertenece esta obra, le va a permitir fundir, en un único gesto, la memoria más íntima y personal con la densidad y el peso de la Historia.

La *voice over* del film (realizada por el propio Erice) aclarará su título: «La Morte Rouge... Sí, ese era el nombre del lugar: un pueblo rodeado de pantanos, situado en el Canadá francés, en los alrededores de Quebec. Nunca he logrado encontrarlo en los mapas, seguramente porque solo existió en la imaginación de los guionistas de *La garra escarlata*, la primera película que recuerdo haber visto jamás». Se trataba de *La garra escarlata* (*The Scarlet Claw*, 1944), realizada por Roy William Neil y protagonizada por Basil Rathbone y Nigel Bruce, en los roles respectivos de Sherlock Holmes y el Dr. Watson, film que forma parte de una serie de películas producidas por la Universal en las que Hollywood puso en escena, en las más variopintas situaciones y escenarios a lo largo de los años cuarenta del siglo pasado, a los célebres personajes creados por Conan Doyle.

Conjuro de antiguos fantasmas, exorcismo de la Historia, *terra incognita* donde se mezcla la quimera de la ficción y el peso ardiente del pasado individual y colectivo. Por eso en esta obra se anudan, sin solución de continuidad, los recuerdos de un San Se-

bastían habitado por los espectros del cinematógrafo con las imágenes brutalmente reales de una guerra civil y una posguerra desolada que teñía de dolor y tristeza el ambiente. De esta manera «la primera película que recuerdo haber visto jamás» (en las propias palabras de Erice), sirve al cineasta como auténtico crisol de sueños dando cuerpo cinematográfico a una experiencia única e irreplicable. En ella se pone en escena ese punto de no retorno que marca el definitivo ingreso del sujeto en un mundo mágico del que ya no podrá salir nunca. Si en alguna obra maestra del cinematógrafo clásico se había señalado esta dimensión espectral de la experiencia filmica, bien representada por el célebre intertítulo del *Nosferatu* (1922) de F. W. Murnau («Y los fantasmas vinieron a su encuentro») que venía a indicar el cruce por parte del protagonista de una línea de no retorno que señalaba los límites de una realidad alternativa, algo similar podemos señalar del papel que juega en el film de Erice la mole, varada junto a la orilla de un mar que bate incesante la costa, de esa estructura, mezcla de casino y sala cinematográfica (el Kursaal donostiarra), en cuyo interior todo puede suceder y dónde podemos cambiar la calderilla de una triste realidad por el oro fascinante de todas las fantasmagorías. Diálogo, pues, con la escena originaria, esa que nos marca a fuego de cara al futuro. Pero también establecimiento de un territorio en el que la historia y la imaginación ajustan sus cuentas de manera incesante en diálogo permanente.

¿Debemos extrañarnos de que el *work in progress* al que Erice ha dedicado buena parte de sus últimos años adopte la forma de una serie de claro carácter ensayístico en la que el cineasta revisita los lugares en los que crecieron los films que le constituyeron como tal? ¿O de que esa serie, donde se pone en escena la historia de alguien



De arriba a abajo:  
Figura 7. El cine y sus poderes  
Figura 8. La garra asesina  
Figura 9. La memoria personal  
Figura 10. El peso de la historia



que responde al perfil del que Serge Daney (1994) denominó *ciné-fils*, lleve un título tan explícito como *Memoria y sueño*? Cuando el cineasta vuelve a hollar los lugares que antes recorrieron autores como Godard, Truffaut, Bresson, Rossellini o Malraux no debemos ver en este gesto un autismo cinefílico, sino una forma específica de volver visible una historia de filiación, de elección de una línea general en la que inscribir un trabajo.

Esto es lo que muestran las imágenes del documental que Alain Bergala (2009) ha dedicado al maestro español: el hecho de que el cine, su historia, es, antes que nada, un problema de continuidades y de afinidades electivas. De una imagen a otra, lo que se hace visible es el difícil acuerdo entre historia y memoria, entre poesía y sueño. En el fondo este es el tema predilecto de la escritura crítica y cinematográfica de Víctor Erice. En esta dirección apunta cuando señala que, más allá del mero registro de los sucesos al que el audiovisual aparece abocado «mediante el uso y el abuso de las nuevas tecnologías», la tarea del cineasta tiene que ver, sobre todo, con «desvelar lo que puede haber detrás de esos agujeros que la acción del tiempo va abriendo tanto en la memoria personal como en las actas de la Historia»<sup>6</sup>. ■

## Notas

\* Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. (Nota de la edición).

1 «Todos en *Cahiers* nos considerábamos futuros directores. [...] Escribir ya era hacer cine puesto que, entre escribir y rodar, existe una diferencia cuantitativa, no cualitativa. [...] En tanto que crítico ya me consideraba cineasta. [...] Para mi existe una gran continuidad entre los distintos medios de expresión. Todo forma un bloque. La cuestión está en saber abordar ese bloque por el lado que más nos convenga». Declaraciones de Jean-Luc Godard realizadas en 1968 y recogidas en Núria Aidelman y Gonzalo de Lucas (eds.) (2010: 16).

2 Sobre este aspecto puede verse Zunzunegui (1994: 42-70).

3 En una breve alusión al film de Mizoguchi *La llama de mi amor* (Waga koi wa moenu, 1948), Erice pondrá el acento en que el film relata la historia de una «joven bienintencionada que abandona el orden y la tranquilidad familiar y se traslada a la ciudad participando en la actividad política, [y] no conoce más que el fracaso y el desengaño».

4 Quisiera traer a colación las palabras con las que Fernando Savater (1976: 25) describía en un texto memorable, a la nueva Ana que resurgía «pura y silenciosa» tras su muerte simbólica a manos del «monstruo»: «Capaz de invocar definitivamente al espíritu, que ya está en ella, cuyo disfraz es ahora ella misma. Lista para cualquier futuro, quién sabe, para lo más atroz: cárcel, manicomio o amor».

5 Existe una versión ampliada aparecida en francés con el título «Un film de la nuit. Quelques notes sur *They Live by Night*» de Nicholas Ray, en *Traffic*, 15, 1995, pp. 57-65.

6 Palabras de Víctor Erice recogidas en el folleto que acompaña la edición en DVD de *La Morte Rouge* (Rosebud / FNAC, 2009).

De arriba a abajo:  
 Figura 11. *A bout de souffle*  
 Figura 12. *Sin aliento*  
 Figura 13. *Nada habrá tenido lugar...*  
 Figura 14. *...sino el lugar*

## Bibliografía

- AIDELMAN, Nuria y DE LUCAS, Gonzalo (eds.) (2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Intermedio.
- BERGALA, Alain (2009). *Victor Erice: Paris-Madrid, Allers-Retours*. Programa *Cinéastes de notre temps* (AMLP-Audiovisual Multimedia International Productions)
- DANEY, Serge (1994) *Persévérance. Entretien avec Serge Toubiana*. París: P.O.L.
- ERICE, Víctor (1964a) Entre la historia y el sueño (Visconti y *El gatopardo*). *Nuestro Cine*, 26, 13-26.
- (1964b) Realismo y coexistencia. *Nuestro Cine*, 27, 21-25.
- (1965) Itinerario de Kenji Mizoguchi. *Nuestro Cine*, 37, 15-28.
- (1967) La aventura secreta de Josef von Sternberg. *Nuestro Cine*, 58, 16-28.
- (1989) ¿Puedes ver ahora? Comentario por menorizado de una secuencia de *Lucas de la ciudad*. *El País* (Temas de nuestra época), 13/04/1989, 6-7.
- (1994) Todos los caminos llevan a Shanghai. *El País* (Babelia), 16/04/1994, 22-23.
- (1995a) Un film de la Nuit. Quelques notes sur *They Live by Night* de Nicholas Ray. *Traffic*, 15, 57-65.
- (1995b) El llanto de las máquinas. En VV. AA., *Ínsula Val del Omar* (pp. 106-117). Madrid: CSIC.
- (2001) *La promesa de Shanghai*. Barcelona: Areté.
- ERICE, Víctor y OLIVER, Jos (eds.) (1986). *Nicholas Ray y su tiempo*. Madrid: Filmoteca Española.
- SAVATER, Fernando (1976). Riesgos de la iniciación al espíritu. En A. FERNÁNDEZ SANTOS y V. ERICE. *El espíritu de la colmena* (pp. 7-26). Madrid: Elías Querejeta Ediciones.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1988) *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica.
- (1992) *Observaciones a la Rama Dorada de Frazer*. Madrid: Tecnos.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1994). Entre la historia y el sueño. Eficacia simbólica y estructura mítica en *El espíritu de la colmena* (pp. 42-70). En *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra.

Santos Zunzunegui (Bilbao, 1947) es catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad (Universidad del País Vasco), semiólogo y analista e historiador cinematográfico. Ha sido profesor invitado en las universidades de Girona, Sorbonne Nouvelle (París III), École Normale Supérieure (París), Buenos Aires (Argentina), Louis Lumière-Lyon 2, Université de Genève (Suiza) y University of Idaho (USA). Forma parte del Consejo Editorial de la revista *Caimán. Cuadernos de cine* (antes *Cahiers du Cinéma España*). Entre sus principales libros se cuentan: *El cine del País Vasco* (1985); *Pensar la imagen* (1989); *Robert Bresson* (2001); *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica* (2003); *Orson Welles* (2005); *La mirada plural* (2008), ganadora del premio internacional de ensayo Francisco Ayala, y el reciente *Lo viejo y lo nuevo* (2012).

«Mi orgullo relacionado con *Psicosis* es que este film nos pertenece a nosotros, cineastas, a usted y a mí, más que todos los films que yo he rodado.»

Alfred HITCHCOCK  
(Declaraciones a François Truffaut)

Rebeca Romero Escrivá

# EL UNIVERSO *PSYCHO*. «LA ANSIEDAD DE LA INFLUENCIA» EN LA OBRA DE HITCHCOCK\*

Las obras literarias, afirma Harold Bloom, malinterpretan las que las preceden en la medida en que son lecturas creativas. De ahí que cualquier interpretación sea considerada por el crítico neoyorquino una lectura que se desvía del texto que la precede (una malinterpretación o *misreading*) que abre un espacio para la propia obra: «No puede haber escritura vigorosa y canónica [dice Bloom] sin el proceso de influencia literaria, un proceso fastidioso de sufrir y difícil de comprender [...] cualquier obra literaria lee de una manera errónea —y creativa—, y por tanto malinterpreta, un texto o textos precursores» (BLOOM, 1995: 18). Dicho de otro modo por lectores de Bloom, «la malinterpretación implica un desahogado apetito de libros: cada obra literaria trata de abrirse paso en el bosque de la lucha por la visibilidad o, por usar el tropo adecuado, la inmortalidad de la fama» (ALCORIZA, 2014).

El presente ensayo pone a dialogar — con el trasfondo de la teoría de Bloom como parte del marco teórico— *Psicosis* (*Psycho*, 1960), de Alfred Hitchcock y sus secuelas, con el mimético ejercicio hipertextual que realiza Gus Van Sant

de su film casi cuarenta años después (*Psycho*, 1998), y con *Hitchcock* (2012), la reciente película de Sacha Gervasi, cuya trama —inspirada en el libro de investigación de Stephen Rebello— versa sobre el modo en que el maestro inglés llevó a cabo el rodaje de *Psicosis*, uno de los filmes que más análisis y comentarios ha suscitado en la breve, pero intensa, historia del cine. Por *hipertextualidad* entendemos una manifestación de la intertextualidad cinematográfica: la relación que establece un texto (denominado originalmente por Genette *hipertexto*) con otro anterior, o *hipotexto*. A lo largo del artículo, por tanto, emplearemos el término según su concepción más amplia, acuñada por Robert Stam, que incluye *remakes*, secuelas, películas revisionistas, pastiches, reelaboraciones y parodias. Se trata de un cine replicante (de *alusión*, en palabras de Noël Carroll), «de lo que ya se ha dicho, ya se ha leído y ya se ha visto» (STAM, 2001: 347)<sup>1</sup>.

## La ansiedad de la influencia: ¿un ejercicio hipertextual?

«Los textos no tienen significados, salvo en sus relaciones con otros tex-

tos... Un texto es un acontecimiento correlativo, y no una sustancia que ha de ser sometida a análisis» (BLOOM, 1992: 16). La teoría de Bloom supone una versión anti-idealista del proceso creativo. En sí, todo está en los libros. El proceso creativo no es más que un duelo a muerte entre «el genio anterior y el actual aspirante» con obras que comparten la misma fuerza imaginativa, en el que «el premio es la supervivencia literaria o la inclusión en el canon» (BLOOM, 1995: 18). De este modo, la fuerza imaginativa del autor se sobrepone a los escenarios y circunstancias que contextualizan la obra<sup>2</sup>; dicta condiciones explicables según lo que Bloom llama «cocientes revisionarios» (formas en las que un texto se relaciona con otros), y en los que se cifra la ansiedad de la influencia: «*Influencia* es una metáfora que implica una matriz de relaciones —imaginarias, temporales, espirituales, psicológicas—, todas ellas de naturaleza defensiva en última instancia. Lo que más importa (y constituye el punto central de este libro) es que la ansiedad de la influencia *es el resultado* de un acto complejo de malinterpretación fuerte, una interpretación creativa que llamaré “equivoco poético”» (BLOOM, 2009: 25). Aplicado al campo cinematográfico, podríamos entender que *Psicosis* de Gus Van Sant no es más que una malinterpretación de *Psicosis* de Hitchcock, del mismo modo en que *Hitchcock*, de Gervasi, lo es de ambas y de todas las películas que se han realizado motivadas por la genialidad de su predecesora, desde la saga completa del film (*Psicosis II. El regreso de Norman* [Psycho II, Richard Franklin, 1983], *Psicosis III* [Psycho III, Anthony Perkins, 1986] y *Psicosis IV. El comienzo* [Psycho IV. The Beginning, Mick Garris, 1990]), hasta la filmografía de Brian de Palma, la videoinstalación de Douglas Gordon *24 Hour Psycho* (1993) y todo el género de *psycho thrillers* y *slasher movies* que animó<sup>3</sup>. Veamos en qué se concretan dichas malinterpretaciones.

Con el mosaico de influencias infinitas que supone la teoría de Bloom, la primera cuestión que se nos plantea

es la siguiente: si Van Sant y Gervasi malinterpretan a Hitchcock, es decir, convierten a *Psicosis* en objeto de reinterpretación, ¿a quién malinterpreta Hitchcock? «Hitch [diría Éric Rohmer] es lo bastante ilustre como para no merecer más comparación que con él mismo» (ROHMER y CHABROL, 2010: 165). Sus películas son de «puro suspense, es decir, de construcción». En efecto, aunque Hitchcock, como todo cineasta, haya sido objeto de influencias externas, podemos encontrar ecos

### Hitchcock se reescribe a sí mismo en sus sucesivas películas; la intertextualidad de su cine, principalmente, es una intertextualidad hacia su propio cine

de continuidad lo suficientemente notables entre sus filmes anteriores a *Psicosis* y su trabajo previo en la televisión, como para sostener la afirmación de Rohmer y Chabrol. Dicho de otro modo, Hitchcock se reescribe a sí mismo en sus sucesivas películas; la intertextualidad de su cine, principalmente, es una intertextualidad hacia su propio cine. Así, la autoría del cineasta, apuntaría James Naremore, «radica en su habilidad para continuamente rehacer o recombinar un repertorio básico de situaciones narrativas y técnicas cinematográficas, creando un mundo característico» (NAREMORE, 1999-2000: 5), hasta el punto de que hay autores, como Stuart McDougal, que creen que la reelaboración de su propio trabajo se convirtió en un factor obsesivo que permitía al cineasta repensar las relaciones existentes «entre la obra de un joven y exuberante director y la de un

artesano maduro» (MCDUGAL, 1998: 67). Juega, como diría Carroll a propósito de la repetición de estereotipos e historias en el arte de masas, con «variaciones de estrategias repetidas»<sup>4</sup>. En el plano narrativo, por ejemplo y sin hacer un repaso exhaustivo, sus películas suelen estar divididas en dos historias: una trama principal, de acción, que mantiene el suspense, y otra trama secundaria relacionada con una historia de amor; ocurre en *Psicosis*, pero también en las anteriores —*La ventana indiscreta* (Rear Window, 1954), *Vértigo. De entre los muertos* (Vertigo, 1958) y *Con la muerte en los talones* (North by Northwest, 1959)—, así como en las posteriores —*Los Pájaros* (The Birds, 1963), *Cortina rasgada* (Torn Curtain, 1966) y *Topaz* (1969)—. En *Psicosis* la *variación* se produce al subvertir las expectativas del público por el efecto del asesinato de la protagonista en el primer acto, efecto que también ha sido posteriormente imitado, como en *Scream. Vigila quién llama* (Scream, 1996), de Wes Craven. En palabras de Pauline Kael: «Hitchcock se burla de nosotros al asesinar a la estrella tan pronto en *Psicosis*, una táctica que no nos asusta por lo repentino del asesinato o por cómo se comete, sino porque rompe la convención de la taquilla, con lo cual se convierte en una broma orquestada sobre lo que el público ha aprendido a esperar» (LOPATE, 2006: 338). En efecto, Hitchcock declararía que «la primera parte de la historia es exactamente lo que se llama en Hollywood “un arenque rojo”, es decir, un truco destinado a apartar su atención, con objeto de dar mayor intensidad al asesinato, para que resulte una sorpresa total» (TRUFFAUT, 2000: 258). Así, el director consigue cautivar al espectador con el pretexto del robo del dinero, hasta el momento del asesinato en que se nos revela que se trataba de un *macguffin*, no del factor capital de la trama: la doble personalidad de Norman Bates (Anthony Perkins).

El asesinato nos lleva a su vez a otro elemento recurrente de sus películas: el modo de generar la sensación de vio-



Figura 1. El ojo como «matriz de identidad y de culpa». Títulos de crédito de *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958)

lencia sin necesidad de filmar un acto violento, sino sugiriéndolo mediante el montaje. En *Psicosis* se aprecia especialmente en los cuarenta y cinco segundos que dura la archianalizada escena de la ducha (en que nunca se muestra cómo el cuchillo penetra en la piel de la víctima, para lo cual tuvieron que realizar setenta posiciones de cámara), pero también en *La ventana indiscreta* o *Cortina rasgada*, entre otras muchas. Un director que quiere producir una sensación de

realidad no la consigue filmándola, sino *construyéndola* mediante el montaje, el *cine puro*. Truffaut llama a este aspecto *arte de la imagen* (TRUFFAUT, 2000: 252). De ahí que Hitchcock declarara que «la realidad fotografiada se vuelve, la mayor parte de las veces, irreal»; hay que hársela sentir al público:

En *Psycho* el argumento me importa poco, los personajes me importan poco; lo que me importa es que la unión de los trozos del film, la fotografía, la banda sonora y todo lo que es puramente técnico podían hacer gritar al público. Creo que es para nosotros una gran satisfacción utilizar el arte cinematográfico para crear una emoción de masas. Y con *Psycho* lo hemos conseguido. No es un mensaje lo que ha intrigado al público. No era una novela de prestigio lo que ha cautivado al público. Lo que ha emocionado al público era el film puro (TRUFFAUT, 2000: 264).

Tomemos como ejemplo otro aspecto recurrente en sus películas: el ojo y, por extensión, la mirada, como «matriz de identidad y de culpa». Con el plano detalle del ojo de Kim Novak comienzan los títulos de crédito de *Vertigo* [figura 1], un iris que se transforma en espiral y adquiere diversas formas geométricas concéntricas al son de los violines de Bernard Herrmann, recurso que Hitchcock retomaría en *Psicosis* para clausurar la secuencia del citado asesinato (también acompañada de instrumentos de cuerda), al filmar el movimiento en espiral en que desagua la sangre en la bañera, un movimiento rotatorio que a continuación imita la cámara girando sobre su eje y que desemboca en el ojo abierto y sin vida de la víctima [figura 2]<sup>5</sup>. No casualmente, Donald Spoto (2008: 378) ha señalado que «en los films más importantes de Hitchcock, el momento en que el predador se convierte en la

presa se halla a menudo ligado con el momento de mirar». En efecto, ocurre con James Stewart cuando su vecino le devuelve por vez primera la mirada en *La ventana indiscreta*, un film argumentalmente construido sobre el acto de mirar; al igual que *Vertigo*, en que el público espía junto al protagonista por dos veces a Kim Novak: nótese que el cineasta elige para sus respectivos protagonistas los oficios de fotógrafo y detective, cuyo principio rector es el acto de observar, y que son interpretados además por el mismo actor. El *voyeurismo* «moralmente ciego» de estas dos películas sería llevado al extremo en *Psicosis*, donde la mirada corrupta y enfermiza del criminal supone el preludeo a la muerte: Bates observa cómo se desnuda su víctima a través del agujero de la pared antes del apuñalamiento y, para descubrir su enclave, retira precisamente un cuadro de *Susana y los ancianos*, la historia bíblica de una mujer hermosa y temerosa de Dios (Daniel: 13) que es falsamente acusada de adulterio por unos viejos mirones que no consiguen forzarla cuando se dispone a bañarse (de ahí que el acuchillamiento de Marion Crane [Janet Leigh] se considere también un acto simbólico de violación) [figura 3]. El ojo es, además, el lugar en el que es apuñalado poco después Arbogast (Martin Balsam) —el detective que parece haber querido observar demasiado—, y las cuencas vacías de los ojos del cadáver disecado de la madre de Bates —que parecen seguir observando la vida de su hijo desde el más allá— acentúan el aspecto alucinante de su aparición final, reforzado por el intenso alarido de terror de Lila Crane (Vera Miles) y el movimiento pendular de la bombilla con la que tropieza la actriz<sup>6</sup>. En términos generales,

Figura 2. La vida por el desagüe. Movimientos en espiral. *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960)





Figura 3. El voyeurismo «moralmente ciego» de *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960). Preludio de la muerte

el tratamiento que realiza Hitchcock de la mirada en sus filmes (potenciado por el empleo de la cámara subjetiva y su cuidadosa puesta en escena) resulta tan perverso porque hace que el espectador se convierta a su vez en un *voyeur*, identificándose, según el caso, con uno u otro personaje (con independencia de su condición moral y de su papel protagónico o antagónico), lo que provoca una escisión entre sus principios éticos y la curiosidad que se le despierta. Así, en *Psicosis*, el público, en un principio, se pone de parte de la ladrona, deseando que no descubran su delito; luego, la meticulosidad con la que Bates —un joven con cara de buen chico, subyugado por la madre— borra las huellas del crimen, hace que lo compadezcamos y reconozcamos un trabajo bien hecho, y aun deseemos que termine de hundirse el coche en el pantano con las pruebas del crimen; y finalmente, cuando nos enteramos de que guarda un secreto, queremos que lo detengan. Digamos que Hitchcock manipula los sentimientos del espectador, generando en sus deseos continuas dualidades o escisiones (de atracción/repulsión) a la hora de implicarse en el film, al igual que las que poseen los personajes de sus tramas (la doble personalidad de Norman Bates, pero también la doble identidad de Kim Novak en *Vértigo*, de Cary Grant en *Con la muerte en los talones*, o de Paul Newman en *Cortina rasgada*, entre otras)<sup>7</sup>.

En resumen, el *remaking* como proceso transversal al cine de Hitchcock se cifra en la *ansiedad* del cineasta por alcanzar la perfección técnica (o *film puro*) y lograr así el máximo potencial expresivo en sus historias con el fin de modelar la emoción del público a través del suspense<sup>8</sup>. No casualmente, Hitchcock diferenciaba entre misterio y suspense. En una entrevista con George Stevens Jr., declararía sobre este aspecto:

El misterio es un proceso intelectual, como en una novela policiaca, mientras que el suspense es esencialmente un proceso emocional. Solo puedes conseguir el elemento del suspense dando al público información. Me atrevo a decir que has visto muchas películas que tienen acción misteriosa. No sabes lo que está ocurriendo, por qué el hombre hace esto o aquello. Recorres una tercera parte del camino antes de advertir de qué trata la película. Para mí eso es metraje completamente desperdiciado porque no hay emoción en él (STEVENS, 2006: 258).

Serían precisamente estos dos elementos (la perfección técnica y el propósito de suscitar ciertas emociones, en ocasiones viscerales, en el público) los rasgos dominantes de la personalidad creativa que trata de trasladarnos Sacha Gervasi en su reciente *bio-pic*.

### El proceso creativo: hacia la intensidad emocional y la inclusión en el canon

*Hitchcock* es una película, como las del cineasta que representa, que combina una historia secundaria de amor —la relación del director (Anthony Hopkins) con Alma Reville (Hellen Mirren), su mujer y co-autora en la sombra de la mayoría de sus proyectos, que se siente atraída por el escritor Whitfield Cook (Danny Huston)—, con la trama principal —el rodaje de *Psicosis*—, repleta de citas cinéfilas. Para nuestro análisis, más allá del carácter metacinematográfico del film de Gervasi —muestra cómo *Psicosis* cobra forma de principio a fin—, nos interesa ese ejercicio de intertextualidad e ironía en que se incide, adaptando algunos de los elementos del cine de Hitchcock explicados en el epígrafe anterior. El más llamativo de ellos es la personalidad oscura y escindida del cineasta, de apariencia inofensiva, pero con un fondo de violencia contenida —como la de sus propios personajes—, explicitada en la figura de Ed Gein (Michael Wincott),

el verdadero asesino en serie de *Psicosis*, cuya historia sirvió de base para la creación de la novela de Robert Bloch que adapta Joseph Stefano. Gein se le aparece, a modo de conciencia psicótica —a veces en sueños, otras lo imagina despierto—, para hacerle ver que sintomatiza la represión, cuando debiera liberar sus impulsos: «No puedes guardártelo todo», —le aconseja<sup>9</sup>. En un momento del film, Hitchcock admite: «Todos nosotros albergamos profundos pensamientos violentos y horribles». En efecto, la escena en que parece liberar esos pensamientos «violentos y horribles» coincide con el rodaje de la secuencia de la ducha de *Psicosis*. Gervasi pone en escena el inconsciente reprimido del director convertido en asesino, como hiciese Gus Van Sant en su versión de 1998, añadiendo las imágenes casi subliminales de las nubes de tormenta y el ojo de un ave predatoria nocturna. Así, ante la falta de arrojo en la manipulación del cuchillo por parte del doble de Perkins, él mismo decide empuñarlo con «rabia incontenible y violencia homicida», mientras vemos un montaje de primeros planos de Janet Leigh (Scarlett Johanson) terriblemente aterrorizada (a imagen y semejanza de los de su antecesora) y contraplanos de Hitchcock, yuxtapuestos a los rostros de todas aquellas personas a las que Hitchcock quería en su subconsciente matar, a saber: Geoffrey Shurlock (Kurtwood Smith), el censor de la MPAA que trata de negarle la licencia del film por su empleo de la imagen del inodoro; Barney Balaban (Richard Portnow), el productor de Paramount que rehúsa financiar el film; y la pareja formada por Cook y su propia esposa, cuyo *affaire* sospecha [véase figura 4, en la página siguiente]. «Todo hombre es un asesino en potencia», advierte Hitchcock poco después cuando le pide explicaciones a Alma sobre su relación con Cook. De este modo, Gervasi expresa, en palabras del crítico Richard Brody, cómo «Hitch-

cock es al mismo tiempo aterrorizado y entretenido por la obra de su propia mente (lo que tiene sentido, dado que somos espectadores) [...]. Muestra que Hitchcock no es un mero titiritero que busca provocar efectos en sus espectadores; convierte el mundo como él lo ve —en sus detalles prácticos e inquietantes rincones— en su arte, y lo hace de manera tan precisa porque esos son los aspectos de la vida que rondan su imaginación» (BRODY, 2012: 3).

Junto con la violencia, el sexo es el otro elemento reprimido por el Hitchcock de Gervasi. Su personalidad se debate entre el apego que siente hacia su esposa (sin la que no puede vivir ni sacar un proyecto adelante) y ese deseo sublimado hacia las actrices rubias que trata de convertir en estrellas [figura 5]. El Hitchcock de Gervasi es además bulímico: transfiere a la comida los apetitos insatisfechos en el plano creativo y marital; dicho de otro modo, calma su *ansiedad* en momentos de crisis, atiborrándose de alimentos y bebidas, a costa de dañar su salud. En cierto modo, la violencia en Hitchcock es intrínseca al acto mismo de la creación, en la me-

didada en que *Psicosis* es una película, según presenta Gervasi, pensada para orquestrar al público, para victimizarlo. La escena del estreno del film, en este sentido, resulta esclarecedora: Gervasi muestra a un Hitchcock que prefiere subir a la sala de proyección o esconderse en el vestíbulo, antes que sentarse

tina y sigilosamente, como si se tratara de uno de sus personajes *voyeurs*<sup>10</sup>. El cineasta queda plenamente satisfecho al ver que ha orquestrado correctamente todos los elementos (dirección escénica, música, montaje...), que ha logrado la *ansiosa* perfección técnica al llevar a su clímax la reacción de los espectadores<sup>11</sup>.

Así, el público resulta, según decíamos, victimizado, pero lo realmente trascendental es que el propio modo de hacer películas de terror o suspense (*psycho thrillers* y *slasher movies*) ha quedado atrapado por la escena original<sup>12</sup>. Hitchcock consigue arrastrar a los directores a este punto. De ahí que Gus Van Sant no dé un paso más en la dirección de su versión de 1998, al convertir su película en un calco en vez

**En cierto modo, la violencia en Hitchcock es intrínseca al acto mismo de la creación, en la medida en que *Psicosis* es una película, según presenta Gervasi, pensada para orquestrar al público, para victimizarlo**

de en una paráfrasis de su predecesora [figura 7, en p. 66]. Por mucho que trate de recuperar todo aquello que originalmente figuraba en el guion de Joseph Stefano y que Hitchcock no incluyó a causa del Código de Producción de la Motion Picture Association of America, el film tiene más de práctica audiovisual y homenaje que de creación original. Hablando en términos bloo-

en el patio de butacas, para observar las reacciones de los espectadores. Mientras se proyecta la conocida escena de la ducha, dramatiza el papel del director como asesino del público (dirigir *como* apuñalar) [figura 6]. Gritos y violines se confunden, mientras Hitchcock, fuera de la sala, maneja la batuta como un cuchillo, dirigiendo en directo las emociones del público, observando clandestinamente

Figura 4. «Rabia incontrolable y violencia homicida». Hitchcock empuña el cuchillo en el rodaje de la escena de la ducha, proyectando las imágenes de su inconsciente



## Hablando en términos bloomeanos, al malinterpretar la película plano a plano, Van Sant reconoce que el maestro ha llegado al límite de lo que se podía conseguir

meanos, al malinterpretar la película plano a plano, Van Sant reconoce que el maestro ha llegado al límite de lo que se podía conseguir, o en palabras de Jordi Balló y Xavier Pérez, «la revisitación solo podía llevarse a cabo, como hace el personaje borgiano de Pierre Menard con el *Quijote*, volviendo a montarlo exactamente plano por plano, palabra por palabra, en un film en el que sólo cambian los elementos accesorios (los colores, los actores...), pero que son los que, precisamente, certifican el paso del tiempo y de la historia» (BALLÓ y PÉREZ, 2005: 245-246). De hecho, la alteración de esos «elementos accesorios» —como lo explícito de la represión sexual del Bates interpretado por Vince Vaughn (su masturbación mientras observa desvestirse a Anne Heche), el posterior río de sangre carmesí en la bañera, o los insertos del inconsciente del asesino durante el apuñalamiento—, opera en detrimento de la obra en la medida en que anula o mitiga el efecto de *film puro* perseguido por Hitchcock, pues el film de Van Sant deja de ser un «modelo de buen gusto y discreción», según se jactaba el propio Hitchcock —parafraseando el Código de Producción— de haber logrado con *Psicosis*, y bebe más del estilo de las *slasher movies* que del maestro del suspense<sup>13</sup>. De

hecho, según Stephen Rebello, «irónicamente, muchos de los momentos más potentes y sugestivos de las películas de Hitchcock lograron su fuerza porque el Código refrendó el estilo sobrio que fue un sello del director» (REBELLO, 2013: 77), es decir, jugó a su favor, aunque tuviese que lidiar con él constantemente. En *Psicosis* —a diferencia de otros filmes suyos posteriores, en los que el Código Hays dejó de aplicarse—<sup>14</sup>, Hitchcock no se permite la obscenidad del crimen: está todo matemáticamente medido, *construido* —diría Rohmer—, para provocar la reacción del público sin necesidad de incurrir en ella. Logra la máxima intensidad mediante un enfriamiento absoluto del proceso, que Van Sant no alcanza a pesar de su mimética adaptación, lo que demuestra que la perfección técnica no lo es todo. De serlo, el film de Van Sant se hubiese convertido en otra obra de arte igual de influyente que su antecesora y, sin embargo, ha trascendido por cuanto tiene de homenaje o de ejercicio retórico. Dicho de otro modo por Verevis, con una afirmación que recuerda la reapropiación que implica el concepto de *ansiedad de la influencia* con el que comenzábamos este ensayo, «*Psycho 98* —de hecho, todos los *remakes* de *Psicosis*—, pone su atención en la naturaleza del



Figura 5. Hitchcock como Bates. Espiando a Vera Miles en su camerino, mientras se desviste

cine, en la naturaleza de la cita cinematográfica y de la producción cultural, en el hecho de que toda película, todo visionado, es un modo de *remaking*» (BOYD y BARTON PALMER, 2006: 28). No se trata de que Van Sant corrompa la identidad del original, sino de que su obra no logra participar de la genialidad de su predecesora, de su «clasicismo irreductible» (BALLÓ y PÉREZ, 2005: 245).

En la estela del formalismo de Van Sant, aunque con un tratamiento muy diferente, otros textos pondrían igualmente el acento en el proceso de escritura de *Psicosis*. Douglas Gordon experimenta con él en *24 Hour Psycho*, una

Figura 6. El director como asesino del público. Recreación del estreno de *Psicosis* por Sacha Gervasi en *Hitchcock* (2012)





Figura 7. El calco de Gus Van Sant: *Psycho* (1998) sobre *Psycho* (1960)

videoinstalación que proyecta el film de Hitchcock sin sonido a la velocidad de dos fotogramas por segundo, alargando su duración de 109 minutos a 24 horas [figura 8]. Con este gesto, Gordon se apropia del potencial de los nuevos medios para reanimar otros campos experienciales del cine, como el del espacio museístico, destacando la posibilidad de habitar la imagen en tiempo real, con el fin de que los espectadores de su instalación rehagan la obra de Hitchcock, amplifiquen el instante cada vez que la visionan, y este revisionado extremadamente ralentizado subvierta la relación del autor-espectador en la obra de arte. Ser consciente de lo que se mira y, como consecuencia, del paso del tiempo, es decir, que el esquema temporal de la instalación absorbe el del espectador, serían las premisas que animarían a su vez al escritor Don DeLillo a arrancar su novela *Punto Omega* precisamente con un personaje que visita por quinto día consecutivo *24 Hour Psycho*, y que contempla hipnotizado la escena de la ducha —«las anillas girando en la barra cuando la cortina queda arrancada, un momento que se pierde a velocidad normal»—, mientras reflexiona sobre su condición vital y experiencia como espectador: «Empezó a pensar en la relación entre una cosa y otra. Esta película tenía la misma relación con el filme original que el filme original tenía con la experiencia vivida. Esto era la desviación de la desviación. El filme original era ficción; esto era real» (DE LILLO, 2013: 22)

Podríamos aducir otros ejemplos de prácticas cinematográficas o artísticas que avalan el clasicismo de la obra precedente, incluidas las secuelas televisivas de *Psicosis* motivadas, al igual

que el film de Van Sant, por el éxito y proliferación de las *slasher movies* de finales de los años setenta que la propia *Psicosis* impulsó. Si bien comparten con su hipotexto el universo ficcional y emplean recurrentes estrategias intertextuales<sup>15</sup>, el uso sistemático de escenas *gore* [figura 9] (en *Psicosis II* Lila Crane [Vera Miles] es asesinada con un cuchillo de carnicero por la boca, el Dr. Bill Raymond [Robert Loggia], psiquiatra de Bates [Anthony Perkins], es apuñalado accidentalmente en el pecho por Mary Loomis [Meg Tilly], quien posteriormente acuchilla sucesivas veces a Bates en el torso y en las manos hasta que este acaba agarrando el puñal por el filo y, finalmente, mata a su verdadera madre de un golpe en la cabeza con una pala) las emparenta más con el citado subgénero de terror que con la obra de

Hitchcock, por mucho que se esfuercen sus creadores en rendir homenaje a su antecesor (al final de *Psicosis II* puede leerse un lema similar al que años después insertó también Van Sant con su *in memory of*: «Los productores desean agradecer a Alfred Hitchcock la deuda contraída»). No es de extrañar que la crítica acuñase las sucesivas secuelas como «parásitos comerciales» al servicio de la industria, todo lo contrario de lo que en sus orígenes fue *Psicosis*: una película de bajo presupuesto financiada de manera independiente por su director, que finalmente cosechó un éxito abrumador.

Como conclusión, podemos afirmar que la heterogeneidad de todas estas obras revisitadoras, paradójicamente, no ha animado o revitalizado la aparición de nuevas creaciones o propuestas

Figura 8. El instante amplificado. Videoinstalación *24 Hours Psycho*, de Douglas Gordon



estéticas que estén a la altura de su predecesora. En otras palabras, ninguna de ellas ha logrado —como diría Bloom— su inclusión en el canon, sino que, presionadas por la herencia recibida, han contribuido con su reconocimiento a la consolidación de *Psicosis* como clásico cinematográfico, manteniéndose inoperantes en su capacidad de producir influencia, si bien no de generar lecturas (*¿misreadings?*) y análisis teóricos en torno al tema de la intertextualidad, el metacine y la reflexibilidad cinematográfica del universo *Psycho*, como el que ha pretendido brindar el presente ensayo. ■

### Notas

- \* Este artículo ha sido posible gracias al proyecto del Plan Nacional de I+D+i con el título «Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios filmicos a través de plataforma Web 2.0» (HAR2010-18648), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.
- 1 Stam traslada al ámbito del análisis cinematográfico los conceptos de la clasificación genettiana, que son a su vez, una reordenación de la terminología propuesta anteriormente por Julia Kristeva, acuñada sobre la noción bajtiniana de *dialogismo*. En efecto, Genette emplea el término *transtextualidad* para referirse a «todo lo que pone a un texto en relación manifiesta o secreta con otros textos»; para el autor, la *intertextualidad*, que define como «co-presencia efectiva de dos textos bajo la forma de plagio, cita y alusión», formaría parte de esta categoría (GENETTE, 1989: 10). Una visión global del uso que la teoría del cine hace de las categorías acuñadas por la teoría literaria la encontramos en el estudio de José Antonio Pérez-Bowie (2008), *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*; en especial remitimos al capítulo ocho, «Cine e intertextualidad» (151-168). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Véase también Mijail Iampolski (1996). *La teoría de la intertextualidad y el cine*. Valencia: Episteme. Y Angélica García-Manso (2012). *(Séptimo Arte): Intertextualidad filmica y metacine*. Madrid: Ediciones Pigmalión.
  - 2 «No poner la literatura al servicio de fines espurios le habría llevado a considerar asi-

mismo espurios los propósitos de quienes se han servido de las artes de leer y escribir sin valorar el elemento agónico de la creación literaria. Así, ni la política, que habría introducido la lucha de clases como factor de corrección en la crítica literaria; ni la religión, que habría convertido los textos en objeto de adoración y fuente de obediencia; ni la filosofía, en la medida en que habría exiliado a la poesía de su sistema o la habría adaptado a su diseño educativo, serían capaces de dar un testimonio fiable de la vida imaginativa... Los libros no son más que el rastro de las influencias; hay algo más sólido que el libro en la fuerza que ha tenido que demostrar su autor para darse a conocer» (ALCORIZA, 2014).

- 3 *Psicosis* se ha convertido con el paso del tiempo en uno de los clásicos perennes de la historia del cine con mayor cantidad de imitaciones, homenajes y parodias, que no pretendemos abarcar aquí, sino en todo caso apuntar. Un desarrollo en profundidad al respecto puede verse en *After Hitchcock. Influence, Imitation, and Intertextuality*, editado por David Boyd y Richard Barton Palmer en 2006 (Austin: University of Texas Press), en especial véase el capítulo de Constantin Verevis, titulado «For Ever Hitchcock. *Psycho* and Its Remakes». Por su parte, la filmografía de Brian de Palma ha suscitado igualmente sendos análisis a propósito de la «densa apropiación del vocabulario cinematográfico y los temas de Hitchcock: *voyeurismo*, búsqueda, rescate, culpa, castigo y el uso de múltiples disfraces e identidades» (SQUIERS, 1985: 97).
- 4 «Así como la variación contra un fondo de repetición es posible en otras formas de arte, también es posible la variación en el arte de masas. El arte de masas no sólo repite las mismas historias y estereotipos. A veces juega con variaciones de estrategias repetidas, como en el caso de *Psicosis* de Alfred Hitchcock» (CARROLL, 2002: 88).
- 5 A nadie se le escapa que lo ocular es un elemento simbólico metafóricamente presente en otros objetos de la escena, como la alcahofa de la ducha, el desagüe, el retrete, el lavabo o el cubo con el que Bates limpia las huellas del crimen [véase figura 10, en p. 68].
- 6 La función de la bombilla en la macabra secuencia del sótano ha sido igualmente analizada como ejemplo ilustre de puesta en escena. Véase Tarnowski (1978: 115-128).



Figura 9. Cuatro momentos *gore* de *Psicosis II. El regreso de Norman* (*Psycho 2*, Richard Franklin, 1983)

Sobre la función de la mirada en el cine de Hitchcock, remitimos al capítulo de George Toles «Psycho and the Gaze. "If Thine Eye Offend Thee...": Psycho and the Art of Infection», recogido en KOLKER (2004: 119-145); y a los trabajos anteriores *Hitchcock — The Murderous Gaze* (ROTHMAN, 1982); *Viendo mirar* (REQUENA, 1989: 148-163); y *Psicosis. El encuentro del ojo con lo real* (ARIAS, 1987).



7 Spoto encuentra en el empleo que Hitchcock hace de los espejos en *Psicosis* un símbolo visual no solo de la personalidad escindida y las identidades ocultas, sino también de la introspección de los personajes: «Los espejos se hallan interminablemente acumulados: en el hotel; en la oficina, donde Janet Leigh se mira en un espejo de mano en su casa; en su coche; en el lavabo de una tienda de coches usados; en el mostrador del motel y en las habitaciones del motel, y, más expresivamente, en la habitación de la madre del asesino, donde el significado del doble espejo se hace completamente claro. [...] Para un auténtico atisbo de nuestros divididos yoos, uno consulta siempre a un espejo. (“Te compraré un espejo nuevo”, había añadido Hitchcock al guión de *Atormentada*, “y será tu conciencia.”) El espejo como símbolo de la personalidad fracturada es complementado en *Psicosis* por el simbolismo del “corte”: en el diseño de los títulos de Saul Bass, que desgarran y parte los nombres; en lo que Hitchcock llamó la geometría básica del film... las bisectrices horizontales y verticales...» (SPOTO, 2008: 375-376). Sobre el empleo de los espejos en la obra de Hitchcock, véase también KOLKER (2004: 136 y ss.).

8 La reescritura en Hitchcock iría más allá de la adaptación de ciertas escenas específicas, y de la reutilización de objetos con carácter simbólico, puestos al servicio de distintas historias. Recordemos sus dos versiones de *El hombre que sabía demasiado* (*The Man Who Knew Too Much*, 1934/1956). La segunda de ellas, de hecho, inaugura lo que se ha dado en llamar *the classic thriller sextet* (compuesto por la mencionada *El hombre que sabía demasiado*, *39 escalones* [*The 39 Steps*, 1935], *El agente secreto* [*Secret Agent*, 1936], *Inocencia y juventud* [*Young and Innocent*, 1937], *Alarma en el expreso* [*The Lady Vanishes*, 1938], y *Sabotaje* [*Saboteur*, 1942]), que guardan entre sí, según Robert Kapsis (1992: 22), una consistencia y continuidad que va más allá del influjo que la British Gaumont pudiese imprimir en su estilo. Para un análisis sobre la evolución del estilo (¿manierista?) de Hitchcock, remitimos a CASTRO DE PAZ (2000).

9 Ed Gein, por su aparente normalidad, recuerda deliberadamente al prototipo de los personajes protagonistas de la serie televisiva *Alfred Hitchcock Presents*, compuesta por 350 entregas —todas ellas introducidas por Hitchcock, si bien solo dirigió 17—, que emitió la CBS en Estados Unidos entre 1955 y 1965, y de la que a su vez bebe *Psicosis*; sin ir más lejos, el film se rodó con el equipo técnico y humano que participaba en los rodajes televisivos (a Vera Miles, de hecho, la descubrió el cineasta al protagonizar *Venganza* [*Revenge*, 1955], el episodio que inauguró la serie). Se entiende entonces que *Hitchcock* comience con un pregenérico de Ed Gein cometiendo un fratricidio inesperado, a imitación de los arranques y sorprendidos finales de los capítulos de la serie: con la aparición del director que presenta al espectador desde el mismo *set* de rodaje y con su característico humor británico —en palabras de Hitchcock— «el título a quienes no sepan leer», y al acabar pone orden «*para quienes no entiendan los finales*». El título de la película de Gervasi, *Hitchcock*, es además partido en dos por un rayo al visualizarse en pantalla, otro símbolo que adelanta la personalidad escindida del director, y que supone una reinterpretación del corte o partición que aplica Saul Bass a los créditos de *Psicosis*. Del mismo modo, Gervasi retoma para cerrar su película otros elementos hipertextuales de la serie: de nuevo, el plano frontal de Hitchcock mirando a cámara extrayendo conclusiones del episodio; el cuervo que se posa en su hombro —otro guiño cinéfilo que prelude su próximo proyecto, *Los pájaros* [*The Birds*, 1963]—, y el parsimonioso giro que nos ofrece su conocido perfil izquierdo, cuya sombra solía siluetearse en la pantalla. Sobre fondo negro, aparecen además los créditos finales acompañados del conocido tema musical de Charles Gounod adoptado por la serie, *Funeral March of a Marionette*, multiplicando de este modo los niveles de la *mise en abyme* que se nos brinda (una historia sobre Hitchcock, presentada *televisivamente* por Hitchcock, sobre el proceso creativo de *Psicosis*).

10 La primera vez que Hitchcock se nos presenta como un mirón es al comienzo de la película [véase la figura 11a] en que observa vestirse a su mujer, semioculto tras un periódico dentro de la bañera:

Figura 10. Lo ocular como elemento simbólico en la escena del crimen de *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960)

hacía usar flechas para sacarles los ojos a los mirones», le dice Alma al sentirse observada. «Debía ser bastante doloroso», contesta él. Ya en su despacho, vemos a Hitchcock vigilando desde su ventana a Vera Miles (Jessica Biel) en los exteriores del estudio [figura 11b]; y más tarde a su mujer y excolaborador [figura 11c]. En otro momento, Gervasi nos lo muestra descubriendo un agujero en la pared (precisamente tras descolgar un espejo), estratégicamente ubicado en la habitación contigua al camerino de Miles, para contemplar desnudarse a la actriz [véase la figura 5 en cuerpo de texto]. Poco después, en un ensayo, Perkins (James D'Arcy) le pregunta por qué ha de observar a través del agujero a Leigh, a lo que el cineasta contesta: «A mí no me preguntes. Soy sólo un hombre oculto en una esquina con mi cámara. La cámara te dirá la verdad, la pura verdad». Hitchcock convierte su oficio, como el fotógrafo de *La ventana indiscreta* o el detective de *Vértigo*, en una obsesión *voyeurística*: espía a sus actrices, espía a su mujer...; oculta su mirada aun cuando no está tras la cámara.

11 Sobre el Hitchcock como director de orquesta, el propio cineasta declararía: «Lo esencial es conmover al público y la emoción nace de la manera de contar la historia, de la manera de yuxtaponer las secuencias. Tengo la impresión de ser un director de orquesta, un sonido de trompeta correspondería a un primer plano y un plano largo sugeriría una orquesta tocando en sordina...» (TRUFFAUT, 2000: 322-23).

12 Más allá de la reelaboración de la escena del asesinato en la ducha que lleva a cabo Brian de Palma en *Vestida para matar* (*Dressed to Kill*, 1980) e *Impacto* (*Blow Out*, 1981), otros cineastas se han hecho eco de ella en un sinfín de películas, incluso para parodiarla, como en *Máxima ansiedad* (*High Anxiety*, Mel Brooks, 1977) o en el cortometraje *Psycho Too* (Andrew Gluck Levy, 1999).

13 Constantine Verevis añade otro factor: «El rol de la *final girl*, prefigurado sólo de manera rudimentaria en Lila Crane de *Psicosis*, es reinterpretado en la actuación de Julianne Moore como la “preguntona con agallas”, familiar a los espectadores del género, desde *Halloween* de Laure Strode, hasta *Scream* de Sidney Prescott» (BOYD y BARTON PALMER, 2006: 28).

14 El Código de Producción de la entonces Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), conocido posteriormente como Código Hays, se promulga en 1927. Aunque carece de valor legal y de poder coercitivo (dado que las películas están protegidas por la Primera Enmienda), esta autocensura aplicada por Hollywood a sus películas se respetaba en lo fundamental con el fin de evitar una censura política a nivel estatal. Incumplir las normas del Código de Producción conllevaba exhibir la película sin el sello de la MPPDA, lo que suponía poner serias barreras a su distribución y exhibición en salas. Sin embargo, hubo directores, como Hitchcock, que supieron sortear el Código en lo fundamental, aprendiendo a trabajar entre sus límites y a negociar con los censores, creando una puesta en escena que sugería el crimen, la desnudez o el acto sexual, sin necesidad de mostrarlo literalmente. A partir de 1968, en que el Código Hays es substituido por la Clasificación por edades, la apertura da lugar a la proliferación de truculentos derivados del género de terror de serie B (*splatter*, *slasher*, *gore*...), del que beben la mayoría de secuelas y *remakes* de *Psicosis*.

15 Por ejemplo, *Psicosis II* arranca reproduciendo el asesinato de la ducha, mantiene la mansión gótica y el motel como lugares donde transcurre la acción, a Perkins y a Miles como actores de reclamo; revisita el motivo del ojo que espía de nuevo a Mary, la muchacha protagonista, sobrina de Marion Crane, a quien Bates invita a una cena improvisada de sándwiches y leche —como hiciera con su tía en la versión de Hitchcock—, incluso se imitan tomas específicas, como la vista de Bates llevando a su madre en brazos, o la maleta que cae por las escaleras al estilo de como lo hiciese Arbogast.

## Bibliografía

- ALCORIZA, JAVIER (2014). *Látigos de escorpiones. Un ensayo sobre el arte de la interpretación*. [En prensa.]
- ARIAS, MARTÍN (1987). *Psicosis*. El encuentro del ojo con lo real. *Contracampo*, 42. Madrid.
- ANOBILE, RICHARD J. (ed.) (1974). *Psycho: The Film Classic Library*. Nueva York: Avon Books.
- BALLÓ, JORDI, y PÉREZ, XAVIER (2005). *Yo ya he estado aquí: ficciones de la repetición*. Barcelona: Anagrama.

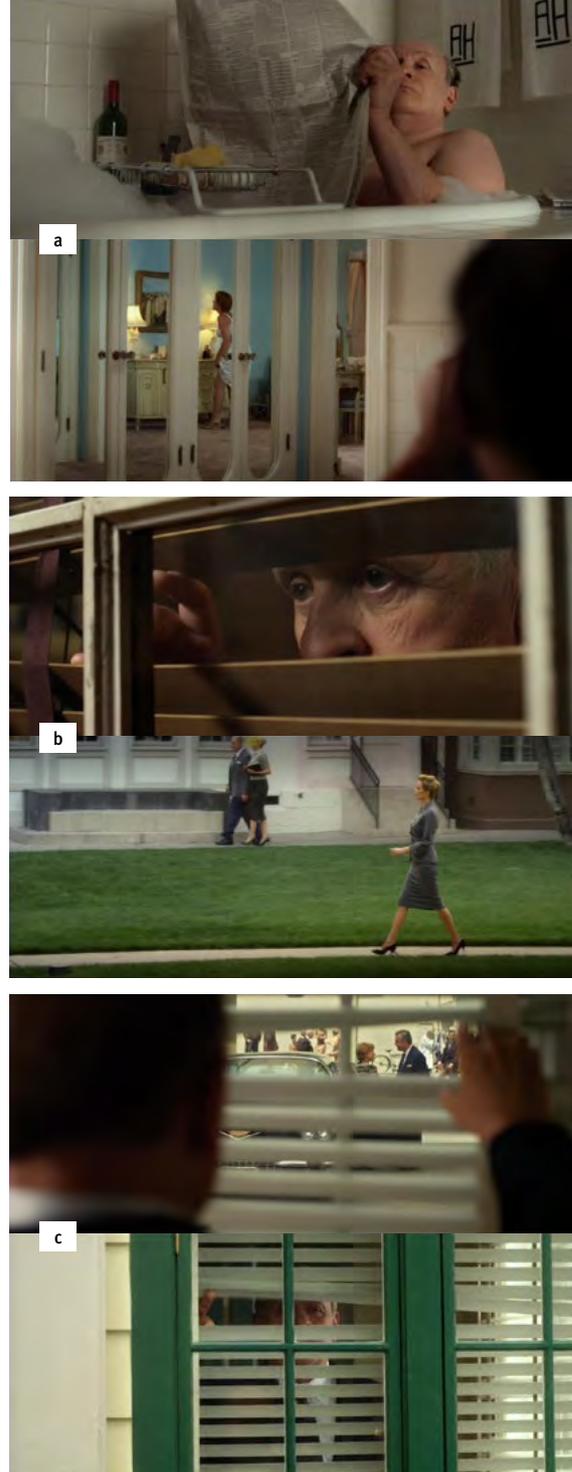


Figura 11. «Mahoma hacía usar flechas para sacarles los ojos a los mirones.» El director *voyeur*: espía a sus actrices (b), espía a su mujer (a/c)

- BLOCH, ROBIN (1959). *Psycho*. Nueva York: Simon & Schuster.
- BLOOM, HAROLD (1992): *La Cábala y la crítica*. Caracas: Monte Ávila.
- (1995). *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, trad de D. Alou. Barcelona: Anagrama.
- (2009) *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*, trad. de Javier Alcoriza y Antonio Lastra. Madrid: Trotta.

- BOGDANOVICH, Peter (1963). *The Cinema of Alfred Hitchcock*. Nueva York: Museum of Modern Art Film Library/Doubleday.
- BOYD, David y BARTON PALMER, Richard (eds.) (2006). *After Hitchcock. Influence, Imitation, and Intertextuality*. Austin: University of Texas Press.
- BRODY, Richard (2012). The Greatness of *Psycho*. *The New Yorker*, 19 de noviembre de 2012. Recuperado de <<http://www.newyorker.com/online/blogs/movies/2012/11/sacha-gervasis-hitchcock-and-the-greatness-of-psycho.html>>.
- CASTRO DE PAZ, José Luís (2000). *Hitchcock*. Madrid: Cátedra.
- CARROLL, Noël (2002). *Una filosofía del arte de masas*, trad. de Javier Alcoriza. Madrid: Antonio Machado Libros.
- DELILLO, Don (2013). *Punto omega*, trad. de Ramón Buenaventura. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- FERNÁNDEZ, Jara (2013). Hitchcock. Sacha Gervasi. *Caimán. Cuadernos de Cine*, 13 (64), 53.
- GARCÍA-MANSO, Angélica (2012). *(Séptimo Arte): Intertextualidad filmica y metacine*. Madrid: Ediciones Pigmalión.
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos*, trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid: Alfaguara.
- IAMPOLSKI, Mijail (1996). *La teoría de la intertextualidad y el cine*. Valencia: Episteme.
- KAPSIS, Robert E. (1992). *Hitchcock: The Making of a Reputation*. Chicago: Chicago University Press.
- KOLKER, Robert (2004). *Alfred Hitchcock's Psycho: A Casebook*. Oxford: Oxford University Press.
- LOPATE, Phillip (2006). *American Movie Critics. An Anthology From the Silents Until Now*. Nueva York: The Library of America.
- MCDUGAL, Stuart Y. (1998). The Director Who Knew Too Much: Hitchcock Remakes Himself (52-69). En A. HORTON y S. Y. MCDUGAL (eds.), *Play it again, Sam. Retakes on Remakes*. Los Angeles: University of California. Disponible también online en <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft1j49n6d3&chunk.id=doe1930&toc.depth=1&brand=ucpress>
- NAREMORE, Michel (1973). *Filmguide to Psycho*. Bloomington/Londres: Indiana University Press.
- (1999-2000). Remaking *Psycho*. En *Hitchcock Annual*, 3-12.
- PÉREZ-BOWIE, José Antonio (2008). *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- REBELLO, Stephen (2013). *Alfred Hitchcock & The Making of Psycho*. Londres: Marion Boyards Publishers Ltd.
- REQUENA, Jesús G. (1989). Viendo mirar. (La Mirada y el Punto de Vista en el Cine de Hitchcock) (148-163). *Alfred Hitchcock*. Oviedo: Fundación Municipal de Cultura. Disponible en digital: <<http://www.gonzalezrequena.com/resources/1989%20Viendo%20mirar.pdf>>.
- ROHMER, Éric y CHABROL, Claude (2006). *Hitchcock*, trad. de Irene Agoff. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- ROTHMAN, William (1982). *Hitchcock — The Murderous Gaze*. Boston: Harvard College.
- SPOTO, Donald (2008) *Alfred Hitchcock. La cara oculta del genio*, trad. de Domingo Santos. Barcelona: RBA.
- SQUIERS, Carol (1985). Over brian De Palma's Dead Body Double. En *Art and Text*, 17, 96-101.
- STAM, Robert (2001). *Teorías del cine*, trad. de Carles Roche Suárez. Barcelona: Paidós.
- STEVENS JR., George (ed.) (2006). Alfred Hitchcock (257-277). En *Conversations with the great moviemakers of Hollywood's Golden Age at the American Film Institute*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- TARNOWSKI, Jean-François (1978). *Frenesí / Psicosis. Elementos básicos para una teoría de la práctica filmica*. Valencia: Fernando Torres Editor.
- TRUFFAUT, François (2000). *El cine según Hitchcock*, trad. de Ramón G. Redondo. Madrid: Alianza Editorial.
- VICARI, Justin (2012). *The Gus Van Sant Touch: A Thematch Study – Drugstore Cowboy, Milk and Beyond*. North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- WOOD, Robin (1968). *El cine de Hitchcock*, trad. de José Luis González. Mexico: Ediciones Era.

Rebeca Romero Escrivá (Valencia, 1982) es doctora europea por la Universitat de València y licenciada en Comunicación Audiovisual y en Periodismo por la misma universidad. Colaboradora de publicaciones en prensa especializada, como *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen, o Cinema & Cie. International Film Studies Journal*, su último libro, *Las dos mitades de Jacob Riis. Un estudio comparativo de su obra literaria y fotográfica* (Cuadernos de Bellas Artes, vols. 28 y 29, 2014), presenta un trabajo de investigación interdisciplinar de historia, literatura, periodismo y fotografía documental norteamericana. Entre las monografías que ha editado figura *Páginas pasaderas. Estudios contemporáneos sobre la escritura del guion*, coordinado junto con Miguel Machalski (Shangrila, 2012). Docente del Máster en innovación cinematográfica y desarrollo de proyectos de la Universidad Internacional Valenciana (VIU) de 2009 a 2011, actualmente es profesora adjunta (acreditada por la ANECA) del Máster de Creación de Guiones de la Universidad Internacional de la Rioja (UNIR). Entre los proyectos que prepara se encuentra la *Guía para ver y analizar Matar un ruiseñor* (Nau Llibres/Octaedro). Dirige *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*.

# the searchers

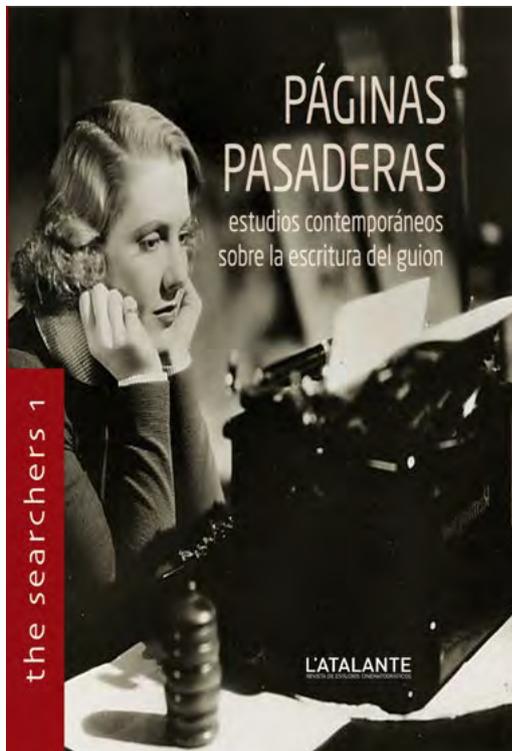
Una colección de Shangrila Textos Aparte

Primer volumen en colaboración con  
L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos

## PÁGINAS PASADERAS

Estudios contemporáneos sobre la escritura del guion

Coordinado por Rebeca Romero Escrivá y Miguel Machalski



Prólogo

**Rebeca Romero Escrivá**

Película soñada y espejismo-literatura: controversia sobre la ubicación del guion en los géneros literarios

**Antonio Sánchez-Escalonilla**

Las múltiples caras del guion

**Miguel Machalski**

La faceta multidisciplinar del guionista en el nuevo marco audiovisual

**Michel Marx**

El nuevo guion cinematográfico: vanguardias narrativas y rebelión creativa para el cine del siglo XXI

**Jordi Revert**

El guion de estructura narrativa no lineal en el cine de ficción

**Ignacio Palau**

Homero en el ciberespacio

**Daniel Tubau**

El guion en los videojuegos. De las *background stories* a las películas interactivas

**Marta Martín Núñez / Carlos Planes Cortell / Violeta Martín Núñez**

Prometer y nada más. *Shapeshifters* y circunloquios en la creación de las series de televisión

**Iván Bort Gual / Shaila García Catalán**

Las fuentes de las historias

**Alicia Scherson Vicencio**

Sistema emocional de zonas

**Rafael Ballester Añón**

La mirada continua. Narrador y punto de vista

**Julio Rojas**

Guion y teoría: tan lejos, tan cerca

**Arturo Arango**

Epílogo. El guionista como crítico. Algunas observaciones sobre la importancia de educar la mirada

**Javier Alcoriza**



# DIÁ LO GO



«El cine es una enfermedad. Cuando te infecta la sangre, se convierte en la hormona más importante; controla las enzimas; dirige la glándula pineal; domina la psique. Igual que con la heroína, el antídoto contra el cine es más cine».

**Frank Capra**

# MARTIN SCORSESE

entrevistado por Michael Henry Wilson  
con motivo de *La invención de Hugo*\*

«*El antídoto contra el cine es más cine*»

Con esta cita da comienzo *Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano* (A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies, 1995), dirigido por Michael Henry Wilson y el propio Scorsese. Las palabras son de Frank Capra y la voz que las pronuncia la de Scorsese, que lleva a cabo junto a Wilson su particular homenaje al cine americano presentado en forma de viaje «por un museo imaginario, desgraciadamente demasiado grande como para visitar todas las salas». Un viaje que responde a un doble sentido: el del itinerario de contenidos a seguir y el del viaje vital que realizó Scorsese para alcanzar su sueño americano (materializado en su vocación de cineasta), desde el barrio neoyorquino de Little Italy, donde pasó su infancia, hasta Hollywood. Esa toma de conciencia de lo que suponía Hollywood —donde la expresión personal no estaba reñida con la lógica de fabricación mecánica propia de los grandes estudios (SCORSESE, 2000: 71)— empezó con el descubrimiento de *Duelo al sol* (Duel in the Sun, King Vidor, 1946), se forjó con su dilatada experiencia como espectador de películas provenientes de distintas cinematografías, y terminó (o se transformó) al convertirse en cineasta en los años setenta. Resulta curioso que Scorsese abra con Capra su documental —el autor de la afirmación «una película, un hombre», del arte como producción individual—, a pesar de deslindar desde el comienzo al director de cine de los artistas (poetas y pintores) que pueden crear en solitario («el director de cine es, ante todo y sobre todo, un jugador de equipo», admite Scorsese al comienzo del documental). Aun cuando se distinga de aquellos creadores por el trabajo colectivo, comparte con ellos una pasión creativa que no puede desligarse de su propia vida. El viaje de Scorsese

es, pues (citando al autor), «un recorrido por las películas que dieron color a mis sueños, que cambiaron mis percepciones y, en algunos casos, hasta mi vida; películas que me incitaron a convertirme en director de cine». Como quien iguala el valor de la lectura al de la escritura, Scorsese deposita en el visionado de una película una expectativa similar al de la dirección, no solo porque la obra de los maestros le ayuda a expresar su visión del mundo, sino porque su amor al cine nutre constantemente su deseo de hacer películas y de vivir haciéndolas, de satisfacer «la necesidad que todos tenemos de compartir una memoria común».

Así, en su papel de intérprete o guía del museo (y de crítico, por tanto), Scorsese expone los fragmentos que considera más representativos de la obra de aquellos maestros que le han precedido. Al hacerlo de este modo mira en dos direcciones: por un lado, la selección está en función de la idea del cine que se persigue (mostrar al director como narrador, ilusionista, contrabandista o iconoclasta); por otro, al escoger lo mejor de las películas —no solo aquello que él admite que le ha influido, sino también aquello que cree que puede «abrir el gusto del espectador, liberarlo», educarlo (SCORSESE, 2011: 14)—, convierte su documental en una antología personal ya no de las películas que deberían ser vistas, sino de sus momentos clave, aquellos que supusieron para él un choque formal y emocional como espectador, hasta el punto de que llegó a ser el fragmento escogido el que determinó el guion del documental y no a la inversa: «En ocasiones la escena que habíamos elegido no servía para relacionarla con otra o no estaba disponible, por lo que el comentario se adaptó a nuestra selección» (SCOR-

SESE y WILSON, 2001: 7). Y es aquí donde el trabajo de Wilson resulta especialmente relevante: primero, porque fue el artífice de esa clasificación de los directores en contrabandistas, iconoclastas, etc.; y, segundo, porque junto con Thelma Schoonmaker, durante dos años llevaron a cabo la ardua labor de selección de las escenas, en palabras de Wilson, «inspeccionando con libertad el museo imaginario de Marty, un arca del tesoro que contenía miles de imágenes» (SCORSESE y WILSON, 2001: 8)<sup>2</sup>.

Si desde la perspectiva del documental, *A Personal Journey* es el tributo de Scorsese más significativo al cine, desde la ficción, probablemente lo sea *La invención de Hugo* (Hugo, 2011), un homenaje que se desprende en esta ocasión de su conocimiento del cine primitivo. Sensibilidad por las películas de los orígenes que ha demostrado activamente promoviendo la restauración de alguna de ellas desde su *Film Foundation*. La intertextualidad que Scorsese propone en *La invención de Hugo* irá más allá de los textos cinematográficos para, gracias al trabajo de su asiduo diseñador de producción Dante Ferretti, trasladar a la pantalla calcos cinematográficos de conocidas fotografías del París de Brassai, Kertész y Cartier-Bresson; práctica que ya habían ejercido con la célebre *Bandit's Roost* de Jacob Riis en *Gangs of New York* (2002) para dotar de verosimilitud la escenografía del East Side neoyorquino de finales del siglo XIX.

Presentado uno de los protagonistas del diálogo queda presentar al otro. Michael Henry Wilson es director, escritor, historiador de cine, formado tanto en la cultura anglosajona como francesa, y un gran conocedor del cine americano, pero, sobre todo, un ferviente apasionado del séptimo arte. En su caso, su incuestionable cinefilia se ha materializado a través de dos formas de expresión, que se han retroalimentado a lo largo de su ya dilatada carrera profesional: por una parte, la realización de documentales, y, por otra, la escritura sobre el medio cinematográfico, de la que damos cuenta en la nota curricular del autor que figura al final de la sección.

Por lo que respecta al primer caso, y reafirmando más su condición de cinéfilo, uno de los temas que motivan sus documentales es el propio cine. Dos de los principales directores de la esfera hollywoodiense han sido el objeto de la mirada de su cámara: por un lado, en 2007 realizó *Clint Eastwood: A Life in Film*, en el que nos ofrece un retrato íntimo del director de *Sin perdón* (*Unforgiven*, 1992) y su relación con el medio; por otro, como es sabido, la figura de Scorsese y, muy especialmente, la cinefilia de este último. Como no podía ser de otra forma, el motivo que hizo que los caminos de Scorsese y Wilson confluyesen fue su compartida pasión por el cine. En principio, un ejercicio de reflexión sobre uno de los grandes directores americanos admirado por ambos, King Vidor, iba a ser el pretexto. La serie de televisión *Through The Looking Glass* permitiría que jóvenes directores pudieran hacer un retrato de aquellos cineastas a los que admiraban. Uno de esos jóvenes directores, a quien se encargó la realización del episodio piloto, fue Scorsese, el cómplice del proyecto,

Wilson, y el director admirado, Vidor. El proyecto, sin embargo, no saldría adelante, debido a contingencias de la producción, por lo que el encuentro no llegó a concretarse.

Con todo, este tropiezo inicial no impediría que los dos finalmente colaboraran. Michel Ciment, que se había leído la tesis doctoral que en 1969 Wilson escribió sobre el expresionismo alemán, le ofreció en 1972 formar parte del equipo de colaboradores de *Positif*. Entre 1973 y 1974, Wilson —convertido ya en crítico cinematográfico— descubrió una película que le sorprendió gratamente. Se trataba de *El tren de Bertha* (*Boxcar Bertha*, 1972), uno de los primeros filmes realizados por Scorsese. En 1974, *Malas calles* (*Mean Streets*, 1973), su siguiente película, abriría la quincena de realizadores del festival de Cannes. Este sería, al fin, el motivo que permitiría que ambos se conocieran. Ciment llamó a Wilson para entrevistar juntos a Scorsese. Una conversación de más de tres horas fue el comienzo de una amistad que, a pesar del paso del tiempo, todavía perdura y sigue dando frutos, como la serie de tres episodios dedicada al cine británico que actualmente ambos están escribiendo y codirigiendo, que sigue a *A Personal Journey*<sup>3</sup>.

Muestra de ello es también el libro *Martin Scorsese – Entretiens with M.H. Wilson* (Pompidou Museum/Cahiers du Cinéma, 2005), reeditado en 2011 por Cahiers bajo el título *Scorsese on Scorsese*, que recoge casi cuarenta años de diálogo entre ambos autores; así como la reciente entrevista que Wilson le hizo a Scorsese con motivo del estreno de *La invención de Hugo*, última película hasta la fecha de Scorsese (anterior a *El lobo de Wall Street* [*The Wolf of Wall Street*, 2013]) que tiene el cine como una de sus principales *raisons d'être*. Resulta memorable el doble homenaje que Scorsese hace en 3D a la obra más significativa de Georges Méliès, ya que se construye tanto desde fuera de la diégesis como desde su interior. El propio Méliès es uno de los protagonistas del film, que deja atrás su ostracismo para protagonizar un caluroso reconocimiento por parte del público de su época, gracias a las peripecias aventureras de un par de niños, Hugo e Isabelle. Así, Scorsese consigue unir al público coetáneo a Méliès con el público actual en un merecido tributo a quien fue el precursor del cine fantástico o, en palabras de Wilson, Scorsese invita a «celebrar la magia del cine mientras presenta una apelación para salvaguardar su herencia» (WILSON, 2011b).

En este Diálogo con Scorsese hemos tratado de aunar las colaboraciones de Wilson-Scorsese dedicadas al descubrimiento de su cinefilia. Como complemento al tema abordado en el Cuaderno, presentamos, pues, una antología, compuesta principalmente por la citada entrevista que Wilson le hizo a Scorsese a propósito de *La invención de Hugo*, publicada en *Positif* como parte del monográfico *Les nouveaux horizons de Martin Scorsese*, en septiembre de 2012, y extractos de *A Personal Journey*, así como de *Scorsese on Scorsese* que nos han parecido significativos en relación con la herencia fílmica con la que el propio cineasta admite estar en deuda. ■

## «LO QUE MÁS FALTA, AL MENOS AQUÍ EN AMÉRICA, ES UN SENTIDO DE LA HISTORIA DEL CINE»

Michael Henry WILSON (2011). «Interview with Martin Scorsese: "Why don't you make a film that a kid could see for once?" *Hugo/George Harrison: Living in the Material World*», en *Positif*, septiembre de 2011. Traducción de Raúl Gisbert Cantó.

### El padre de Hugo (Jude Law) le infunde el amor por el cine. ¿No es así como te sucedió a ti también?

¡Exactamente! Helen estaba en lo cierto cuando dijo: «Hugo, ese eres tú». No me di cuenta de inmediato, pero, cuando no me estaba llevando al médico, mi padre me llevaba a ver películas para adultos como *El río* [The River, Jean Renoir, 1951], *Las zapatillas rojas* [The Red Shoes, Michael Powell y Emeric Pressburger, 1948], *La caja mágica* [The Magic Box, John Boulting, 1951] y también películas en 3D. Se convirtieron en una obsesión. Tenía que verlas todas. Vi todas las películas en 3D de Paramount, incluyendo la curiosa *Alto el fuego* [Cease Fire, Owen Crump, 1953], que era una especie de documental en blanco y negro acerca de la Guerra de Corea; las películas de la Warner Bros, como *El Fantasma de la calle Morgue* [Phantom of the Rue Morgue, Roy Del Ruth, 1954]; los títulos de MGM como *Bésame, Kate* [Kiss Me Kate, George Sidney, 1953], donde las actuaciones de Ann Miller, como «Too darn hot», son impresionantes en 3D. También había películas de serie B como *Yo, el jurado* [I, the Jury, Harry Essex, 1953], *El hombre en las tinieblas* [Man in the Dark, Lew Landers, 1953], una película rodada en sepia, o las películas de Jack Arnold como *La mujer y el monstruo* [Creature from the Black Lagoon, 1953] y, particularmente, la aterradora *Llegó del más allá* [It Came from Outer Space, 1953], sumida en la paranoia de la Guerra Fría. No olvidemos *El laberinto* [The Maze, 1953], una película infravalorada de William Cameron Menzies. El guion es mediocre, el final, terrible, pero el humor es espeluznante. Te quedas con una sensación incómoda de rareza, como en una película de Jacques Tourneur. ¿No te convence? Eso es porque solo la has visto en 2D. ¡Esa película solo funciona en 3D! Los dos mejores filmes son los que mi equipo proyectó una mañana en el Film Forum: *Los crímenes del museo de cera* [House of Wax, André De Toth, 1953], que pude ver en aquella época en 3D y *Crimen Perfecto* [Dial M for Murder, Alfred Hitchcock, 1954], que descubrí en el formato correcto años después.

### Hugo hace por Méliès lo que *La caja mágica* hizo por William Friese-Greene.

Tienes razón. Todo vuelve a *La caja mágica*. Ninguna otra película nos ha dado una descripción tan nítida del proce-

so que lleva a la invención del cine y de sus máquinas. Y ninguna otra ha expresado mejor la pasión de un hombre que lo sacrifica todo por ello: su matrimonio, su familia, su existencia. La obsesión de Friese-Greene por la imagen en movimiento es algo que conozco muy bien. Ha estado en mí desde siempre.

### ¿No es Michael Powell, quien fue un gran admirador de Méliès, la otra figura tutelar? Al principio, comienzas con un vasto panorama de París y acabas con la cara de Hugo dentro de su reloj. Es el reverso de la secuencia de *Coronel Blimp* [The Life and Death of Colonel Blimp, Michael Powell y Emeric Pressburger, 1943], donde la cámara deja a los duelistas y planea sobre el gimnasio para revelar el paisaje urbano de Berlín con un carruaje donde está esperando Deborah Kerr.

Creo que estás en lo cierto. Lo hicimos como Michael Powell ¡pero a la inversa! Sin embargo, no fue una referencia consciente como en *Toro salvaje* [Raging Bull, Martin Scorsese, 1980], donde monté una de las peleas pero no se mostró. No obstante, será debido a esa secuencia de *Blimp* por lo que me quedé obsesionado con esos copos de nieve. Los quería enormes, como los que puedes ver cayendo sobre el Empire State Building en una bola de cristal. En un principio, íbamos a empezar por el paisaje urbano de París, alcanzando la parte frontal del edificio, después seguir a través de la estación hasta el reloj y acabar en los ojos del muchacho. El problema era que el edificio no se percibía como una estación y los trenes de dentro no se distinguían lo suficiente en el fondo. Fue Rob Legato [supervisor de efectos especiales] quien sugirió que deberíamos entrar en la estación por la zona de las vías y descender en picado a los trenes para avanzar a lo largo de los andenes llenos de pasajeros. Hubo mil ordenadores alrededor del mundo que trabajaron en esa secuencia. ¡Les llevó meses, y, precisamente esas tomas no estuvieron listas para nuestros dos primeros pases de prensa en Los Angeles!

*La invención de Hugo* (Hugo, Martin Scorsese, 2011) / Cortesía de Paramount Home Media Distribution Spain



**¿Qué películas francesas le pediste que proyectara?**

Generalmente películas grabadas en estudio, como las de René Clair. Tenía en mente *El millón* [Le million, 1931] y *Bajo los techos de París* [Sous les toits de Paris, 1930], pero también a [Jean] Vigo por *L'Atalante* [1934] y, particularmente, *Cero en conducta* [Zéro de conduite: Jeunes diables au collège, 1933], a la que hicimos una serie de referencias. Naturalmente proyectamos todas las películas dadaístas y surrealistas de la época. También pensaba continuamente en *París nos pertenece* [Paris nous appartient, 1961] de Jacques Rivette, creada en una década diferente pero donde los actores pasaban mucho tiempo caminando por los tejados de la ciudad. Recreamos determinadas fotografías de Brassai, Kertész y Cartier-Bresson. En cuanto a literatura francesa, pensé en *Muerte a crédito* de [Louis Ferdinand] Céline, donde describe a niños corriendo alrededor de estaciones de tren entre prostitutas. Naturalmente, no nos correspondía, en esta película en particular, ¡evocar los bajos fondos de la ciudad y a sus moradores!

**¿Existen las viñetas de comedia humana que tienen lugar dentro de la estación en el guion? ¿O se les dio forma durante el rodaje?**

Estaban caracterizadas en el libro. Algunas de ellas tuvieron que ser recortadas, como la del pintor Monsieur Rouleau. Johnny Depp iba a hacer ese papel, pero no pudo encajarlo en sus planes. El tono era ligeramente diferente en el libro, donde las personas de la estación querían que el muchacho fuese arrestado. John Logan [el guionista] las hizo más, cómo decirlo, *caprichosas*,

ja pesar de que solo me gusta ese adjetivo cuando se aplica a las películas de Ealing!

**En la película, esas viñetas recuerdan más a *Playtime* [1967] de [Jacques] Tati que a las comedias de Ealing.**

Es verdad. Les pedí a Thelma [Schoonmaker] y a los editores de sonido que estudiaran *Playtime* [1967] porque Tati había encontrado el equilibrio perfecto en la pista de diálogo entre lo que se necesitaba escuchar y lo que no cuando los personajes secundarios estaban interactuando. Me inspiró y me dio el coraje para intentar algo similar. En nuestro caso, este mecanismo estaba justificado por el hecho de que Hugo observa el mundo desde la distancia, a través de sus relojes. Mi otra referencia fue *La ventana indiscreta* [Rear Window, Alfred Hitchcock, 1954], donde observas a los inquilinos desde el punto de vista de James Stewart, pero donde a veces te acercas a algunos de ellos, en particular a Raymond Burr. Sus gestos podían parecer realistas, casi capturados por una cámara oculta, pero, no obstante, están ligeramente exagerados.

**El inspector de la estación podría haber salido de una de las comedias circenses de Max Linder.**

Sí, Max Linder, Harold Lloyd, quizás Keaton. Con un toque de... Bill el Carnicero [el antagonista protagonizado por Daniel Day-Lewis en *Gangs of New York*, Martin Scorsese, 2002]. ¡Un Bill el Carnicero que sería capaz de usar un humor autodenigrante! Quería anclar el *slapstick* a una cierta realidad. De ahí la idea de que fuese herido en la guerra y volviera cojo de una pierna. A Sacha le encantaban ese tipo de cosas. Improvisamos mucho con él.

*La invención de Hugo* (Hugo, Martin Scorsese, 2011) / Cortesía de Paramount Home Media Distribution Spain



**¿Como cuando es arrastrado a lo largo de la plataforma por un tren en marcha, como lo fue De Niro en *New York New York* [Martin Scorsese, 1977]?**

Fue idea de Sacha y nos supuso algunos quebraderos de cabeza porque resultó costoso y peligroso. Lo que acabamos haciendo fue mover el andén, ¡no el tren! Realmente necesitábamos ese *gag* tras la persecución. Necesitábamos algún tipo de signo de exclamación. El otro elemento importante fue Blackie, la doberman, que no existía en el libro. Observé durante las pruebas de vestuario y maquillaje que había una conexión entre Sacha y Blackie. También me di cuenta de que sus caras resaltaban de la misma manera cuando se les grababa en 3D. Sacha se percató de ello y empezó a mover su cabeza igual que ella, imitando sus movimientos. ¡Era ella quien le dirigía! Tras dos semanas, Blackie se había convertido en una estrella en el rodaje y un personaje con todas las de la ley. Con su impávida expresión, mostraba una especie de irónica distancia hacia su dueño, pero también algo de compasión: «Él ya no es el de antes, pero lo quiero tal y como es». Muy dulce, pero esos colmillos enormes pueden ser terroríficos en 3D, especialmente para un niño. ¡Tardé uno o dos meses en acostumbrarme a ellos!

**¿Viste comedias *slapstick* mudas durante tu niñez?**

Para nada. Las películas mudas no se televisaban. Lo único que pasaban por televisión eran las primeras comedias sonoras, Laurel y Hardy, algo de Harry Langdon y Charlie Chase. A [Charles] Chaplin solo le conocí por *Candilejas* [Limelight, 1952] y *Monsieur Verdoux* [1947]. Mi padre solía hablar de *El chico* [The Kid, 1921], su película favorita, pero en la pequeña pantalla era un desastre: imágenes grises y rasgadas proyectadas a la velocidad equivocada. Durante mis años de formación, los cincuenta, el cine mudo era inaccesible. Fue durante los setenta, cuando Chaplin relanzó sus películas, la época en la que empecé a percatarme de sus cualidades artísticas. Lo mismo ocurrió con *Napoleón* [Napoléon, Abel Gance, 1927] y otras películas restauradas por Kevin Brownlow. Me hizo reconsiderar la historia entera del cine.

**¿Fueron las películas de Méliès parte de esas revelaciones?**

No. La dirección de Méliès era tan creativa que fui capaz de ignorar el deterioro de sus imágenes. Méliès me fue revelado a partir del prólogo de *La vuelta al mundo en ochenta días* [Around the World in Eighty Days, Michael Anderson], que vi cuando llegó en 1956 a la gran pantalla del Rivoli en Todd-AO. La película comienza en 1:33 con Edward R. Morrow, el narrador, hablando sobre Julio Verne y viajes a la Luna. Mostraba fragmentos en blanco y negro de la película de Méliès. La audiencia americana nunca había oído hablar acerca de Méliès, pero reían y aplaudían en cada pase.



*La invención de Hugo* (Hugo, Martin Scorsese, 2011) / Cortesía de Paramount Home Media Distribution Spain

**¿No es coincidencia que el anagrama de Méliès sea *smile* en inglés! Aparte de las más de doscientas películas que han sobrevivido, ¿cómo llegaste a centrarte principalmente en *Viaje a la luna* [Le voyage dans la lune, 1902] y *Le Royaume des fées* [1903]?**

Empecé proyectando las películas un año antes del rodaje. Solamente puedes hacerlo en pequeñas dosis o todo se acaba mezclando. Intenté verlo todo, incluyendo sus piezas históricas y su destacable película acerca del Caso Dreyfus [1899], que fue la primera, si no me equivoco, en ser oficialmente censurada. Cada domingo, me reunía con Dante, Sandy [Powell, diseñadora de vestuario] y Marianne [Bower, archivista] y procedíamos a la selección, primero de películas y luego de algunos de sus episodios, y, finalmente, de las tomas específicas. Acabé eligiendo *Le Royaume des fées* porque hay algo muy moderno en relación a la composición de sus imágenes. Parece que tengan varias capas, como esos libros arqueológicos que te permiten ver cómo podría haber sido un templo en ruinas levantando una cubierta transparente. También podría describirse como un antiguo manuscrito ilustrado traído a la vida. Su simplicidad es admirable. ¡Por ejemplo, la idea de usar un acuario en primer plano y lanzar en él langostas vivas para sugerir que estamos en el fondo del océano! Todo lo que tenía que hacer era filmar a través de las paredes de cristal del acuario. ¡Sin necesidad de efectos digitales! Intentamos copiar el vestuario de Méliès de la manera lo más precisa posible. Nuestros actores estaban entrenados para repetir los gestos y los movimientos de sus actores. Había planeado recrear el ballet final también, pero tuve que dejarlo pasar debido a la falta de tiempo y de dinero. Lo que ves en la película es exactamente lo que rodamos. Tan solo nos llevó seis días. Estábamos bien preparados y únicamente había una escena con un niño.

**¿Rodasteis con luz natural, como lo hizo Méliès en Montreuil?**

Naturalmente. Rodábamos hasta las 4.30 de la tarde y luego seguíamos con otras cosas. Fue una experiencia transformadora para todos, incluyendo nuestras costure-

ras y eléctricos, quienes se encontraron ejerciendo su papel en la película dentro de la película. Para conseguir los tonos del Oktochrome, Bob Richardson reguló y re-reguló nuestra paleta digital durante un periodo de nueve meses. Intentamos muchas cosas diferentes, incluso ocultar los bordes del marco o hacerlos un poco más oscuros. Los *flashbacks* con el padre supuestamente debían ser en blanco y negro, pero descubrí que el blanco y negro no tenía el mismo impacto que el color en 3D. Intentamos diferentes formas de tinte, de un modo muy parecido a como se hacía en la época del cine mudo. La digitalización nos fue muy útil. Era de alguna forma parecido a lo que habíamos experimentado con *El aviador* [The Aviator, 2004] para recrear el Technicolor de dos tiras ¿Puedes imaginarte lo que Méliès hubiese hecho con un ordenador?

### ¡Y el 3D!

Él experimentó con el 3D en *Le cake walk infernal* [1903]. Interconectó dos cámaras para crear dos negativos simultáneamente. Unos dos minutos han sobrevivido, restaurados por Serge Bromberg. Para la noche de la gala final, ¡no dudé en convertir los fragmentos a 3D porque el mismo Méliès lo hubiese hecho de haber tenido la oportunidad! También convertí las imágenes de archivo de la Primera Guerra Mundial.

**A lo largo de los años, hemos hablado a menudo de la magia de los rodajes de estudio. Por primera vez lo experimentaste en *Alicia ya no vive aquí* [Alice Doesn't Live Here Anymore, 1974], cuando estabas rodando el prólogo alrededor de un ciclorama en el viejo Columbia Studio en la calle Gower. ¿Lo volviste a sentir en los estudios de sonido de Shepperton?**

Por supuesto que sí. *El tercer hombre* [The Third Man, Carol Reed, 1949] y otras muchas grandes películas británicas fueron rodadas allí, incluyendo algunas de Powell y Pressburger. Siento la necesidad de conectar con el pasa-

*La invención de Hugo* (Hugo, Martin Scorsese, 2011) / Cortesía de Paramount Home Media Distribution Spain



do, con el estudio de cine clásico. La sentí con mucha fuerza en *Alicia*. En *Hugo*, fue como entrar en otro universo. A pesar de que tuvimos que montar una pantalla verde para los trenes, pintados en postproducción, nuestros *sets* formaron un mundo especial. Cada vez que iba allí encontraba a los extras listos con sus caracterizaciones, vestidos con trajes *vintage* mientras ensayaban sus pequeñas viñetas. Era como transportarse atrás en el tiempo.

**Tuviste el placer de contar con Christopher Lee en esto, como Monsieur Labisse, el librero.**

Desde siempre he querido trabajar con él. Recuerdo que me advirtió hace años: «Nunca trabajes con niños y animales». Y aquí estábamos, ¡rodeados de niños, gatos y perros! De hecho era muy bueno con ellos. Sabía mucho sobre películas mudas. Nunca parábamos de hablar y compartir historias.

**¿Qué fue lo que guió la selección de fragmentos para crear el montaje de películas mudas que descubren Hugo e Isabelle?**

Necesitábamos imágenes con un valor icónico: Douglas Fairbanks, William S. Hart, *Asalto y robo de un tren* [The Great Train Robbery, Siegmund Lubin, 1904], *Intolerancia* [Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages, D.W. Griffith, 1916], *Caligari* [Das Cabinet des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920], *La caja de Pandora* [Die Büchse der Pandora, Georg Wilhelm Pabst, 1929]... Como Norma Desmond diría: «¡Entonces tenían *caras!*». La elección fue bastante difícil. Me hubiese gustado incluir la secuencia de color de *La marcha nupcial* [The Wedding March, Erich von Stroheim, 1928], un fragmento de *El séptimo cielo* [7th Heaven, Frank Borzage, 1927], etc. No pudieron ser las imágenes que impactaron a los cineastas y cinéfilos franceses de la época, aunque conseguí añadir una toma de Catherine Hessling en *La joven del agua* [La fille de l'eau, 1925], de Jean Renoir. Esa es la razón por la que el montaje no incluye a Eisenstein u otros grandes rusos, por ejemplo. Es una perspectiva americana y popular, del libro de Brian Selznick, pero no necesariamente mía. ¡Yo hubiera incluido a Eisenstein antes que a William S. Hart!

**Sin embargo, sí incluiste algunas piezas francesas de la época en tu banda sonora.**

Escuché todas las canciones francesas de la época. Las dos que seleccioné, *Frou-Frou* y *Marguerite*, venían de *La gran ilusión* [La grande illusion, Jean Renoir, 1937]. En cuanto a Django Reinhardt, solía tocar en *bals-musettes* por esas fechas. Durante la producción, encontré a un joven que se le parecía y decidí ponerlo en la banda dentro de la cafetería donde James Joyce y Salvador Dalí se sientan. Howard Shore fue capaz de integrar el *musette* y también las ondas de Martenot. Erik Satie fue perfecto para las actuaciones mágicas de Méliès. También probamos algo de Arthur Honegger, pero era demasiado pesado.

**De alguna forma, has conseguido matar dos pájaros de un tiro en *Hugo*: celebrar la magia del cine mientras realizas una reivindicación para salvaguardar su herencia.**

¡Esto es precisamente por lo que me sentí tan atraído por esa historia!

**Has estado librando una batalla durante más de treinta años para preservar nuestro legado fílmico. ¿Se ha ganado la guerra?**

Hasta cierto punto, sí. Ya no las llaman «películas viejas», sino «clásicos». Ahora hay un mercado para ellos. Y la audiencia exige calidad. Los clásicos que descubrí en televisión eran timos horribles engrasados con anuncios y, mientras los veía, podía escuchar a los vecinos gritando o peleándose en sus viviendas a través de la ventana. Luego, muchos de los videocasetes que solíamos ver tenían una calidad dudosa. Hoy en día se rechazarían esas imágenes. El público no podría ni absorber su contenido. Pasarían a otra cosa. Hay tal exceso de información e imagería que tiende a quedarse con aquello que parece mejor. Lo que más se está perdiendo, al menos aquí en América, es el sentido de la historia del cine. La gente que trabaja en las películas actualmente descubrió el cine en un mundo muy diferente al nuestro. Ellos no han experimentado los setenta. Han conocido el florecimiento del cine independiente, pero las principales producciones de los estudios han sido progresivamente relegadas a películas de franquicia, a cine de parque temático.

**En cuanto a los clásicos, Film Foundation parece haber forjado alianzas sólidas con muchos de los estudios de Hollywood.**

Todos tienen ahora un programa en vigor —excepto Paramount, que va con retraso, como de costumbre—. La Fox, por ejemplo, está haciendo un trabajo maravilloso. Nuestros proyectos en común incluyen *Que el cielo la juzge* [Leave Her to Heaven, John M. Stahl, 1945], *Corazones indomables* [Drums Along the Mohawk, John Ford, 1939], *Una rubia en la cumbre* [The Girl Can't Help It, Frank Tashlin, 1956] y *Amazonas negras* [The Adventures of Hajji Baba, Don Weis, 1954], un título del que somos muy partidarios, pero que fue recibido con burlas y desconfianza. Además, aún estamos buscando las «películas huérfanas». La última que encontramos es *La persecución* [The Chase, 1946], de Arthur Ripley; una extraña película parecida a un sueño donde los *flashbacks* se desarrollan dentro de *flashbacks*. Y luego Gucci nos dio dinero para restaurar *Érase una vez en América* [Once Upon a Time in America, Sergio Leone, 1984].

**¿Qué distingue World Cinema Foundation de Film Foundation?**

Su misión es la de restaurar películas de otros países que no tienen los laboratorios o los equipos adecuados, como Indonesia para *After the Curfew* [Lewat Djam Malam, Usmar Ismail, 1953]. India tiene la capacidad, pero demasiadas

películas. Así que decidimos restaurar *Kalpana*, un musical clásico de Uday Shankar [1948]. El equipo de directores de la Foundation está compuesto por cineastas como Ermanno Olmi, Souleymane Cissé, Faith Akin, Wim Wenders y Bertrand Tavernier, quienes nos dieron consejos y nos ayudaron a localizar esos elementos de las películas. Es un proceso muy lento. Hemos hecho alrededor de veinte filmes. Entre los próximos, deberían estar ambas versiones de *El color de la Granada* [Sayat Nova, 1968] de Parajanov y quizás *Al-Mummia* [1969] del egipcio Shadi Abdel Salam.

**Nuestro descubrimiento del cine se desarrolló esencialmente en la gran pantalla, en salas de cine, entre y en armonía con el público. Hoy en día, la gente joven devora películas en cualquier momento y en cualquier tipo de dispositivo individual, ordenadores, tabletas, teléfonos móviles, etc. ¿Deberíamos desaprobarlo?**

¡No, no! Proyecté *Sucedió una noche* [It Happened One Night, Frank Capra, 1934] en una preciosa copia nueva para mi hija Francesca y sus amigos. Les encantó. Es una película con la que nunca había conectado realmente porque solo la había visto en formatos mediocres. Me di cuenta por primera vez de que era una obra maestra. Como Francesca empezaba a interesarse por *The Artist* [Michel Hazanavicius, 2011], sentí que tenía que poner la película en contexto y ayudarla a descubrir el cine mudo real. Empezamos el programa con *Amanecer* [Sunrise: A Song of Two Humans, F.W. Murnau, 1927]. Ella y sus amigos estaban tan fascinados que le hablaban a la pantalla durante la proyección: «¡No, cuidado! No saltes al barco!». Después vendrán *Y el mundo marcha* [The Crowd, King Vidor, 1928], *El séptimo cielo*, *Lirios rotos* [Broken Blossoms, D.W. Griffith, 1919] y quizás *Nosferatu* [Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, F.W. Murnau, 1922], *Metrópolis* [Metropolis, Fritz Lang, 1927] y *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* [The Four Horsemen of the Apocalypse, Rex Ingram,

*La invención de Hugo* (Hugo, Martin Scorsese, 2011) / Cortesía de Paramount Home Media Distribution Spain



1921]. Tras la película muda, solemos hacer un descanso y luego proyecto un film más actual para ellos. Siempre intento equilibrarlo: después de una película seria como *La canción del camino* [Pather Panchali, Satyajit Ray, 1955], una realmente entretenida como *La mala semilla* [The Bad Seed, Mervyn LeRoy, 1956] o *La sirena y el delfín* [Boy on a Dolphin, Jean Negulesco, 1957]. El pasado sábado, la serie fue *Larga es la noche* [Odd Man Out, Carol Reed, 1947], ya que quería mostrársela al director de fotografía de mi próxima película, Rodrigo Prieto, como referencia.

### «ESTUDIAD A LOS ANTIGUOS MAESTROS, ENRIQUECED VUESTRA PALETA, AGRANDAD EL LIENZO»

Fragmentos extractados de Martin SCORSESE y Michael Henry WILSON (2001). *Martin Scorsese. Un recorrido personal por el cine norteamericano*. Traducción de Vicente Carmona González. Madrid: Akal Ediciones (páginas 17, 63-64, 120, 165-166). [El libro es una transcripción del documental homónimo, auspiciado por el *British Film Institute* dentro de los actos que esta institución promovió en 1994 para celebrar el centenario del nacimiento del cine. Fue presentado en el festival de Cannes en 1995 y nominado a los *British Academy Awards*.]

Con el paso de los años, he descubierto muchas películas oscuras que a veces eran más inspiradoras que las prestigiosas películas a las que se les prestaba atención. No puedo ser objetivo, solo puedo hablar de lo que me emocionó o intrigó. Este es un viaje por un museo imaginario, desgraciadamente demasiado grande como para visitar todas las salas. ¡Hay tantas cosas que ver, tantas que recordar! Así que he decidido resaltar algunas de las películas que dieron color a mis sueños, que cambiaron mis percepciones y en algunos casos hasta mi vida. Películas que me incitaron, para bien o para mal, a convertirme en director de cine.

[...]

A mediados de los años cuarenta ocurrió algo interesante; aparecieron tendencias sombrías en los musicales, del mismo modo que había ocurrido con el *western* y con las películas de gánsteres. Incluso los musicales más convencionales hacían referencia al malestar de la postguerra. A primera vista, *My Dream is Yours* [Michael Curtiz, 1949] tenía todos los adornos de un vehículo de Doris Day fabricado en la cadena de montaje de Warner Bros. Parecía un

simple medio de evasión. Pero la comedia tenía un doble filo: se podía ver cómo las relaciones personales de los artistas se volvían ásperas y se sacrificaban en aras de sus carreras. [...] La película hace que se sea consciente de lo difícil, por no decir imposible, que es la relación entre personas creativas. Supuso una gran influencia en mi propio musical, *New York, New York*. Elegí ese romance tormentoso y lo empleé como argumento principal de la película.

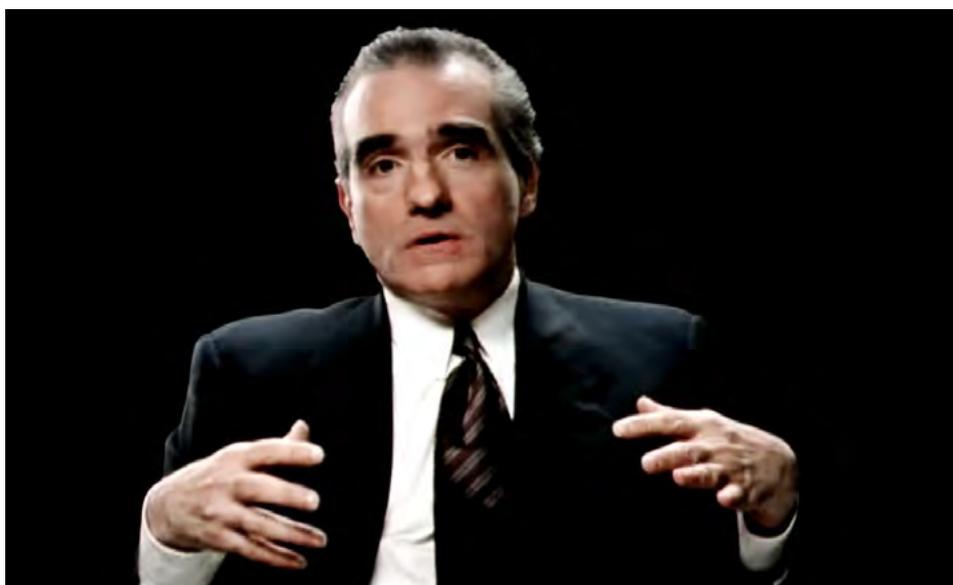
[...]

A menudo hay directores más jóvenes que me preguntan: ¿Por qué tengo que ver películas antiguas? La única respuesta que les puedo dar es que yo me considero un estudiante. Sí, he hecho bastantes películas en los últimos veinte años, pero cuantas más hago, más cuenta me doy de lo poco que sé. Siempre busco algo o alguien de quien poder aprender. Esto es lo que les digo a los jóvenes directores y a los estudiantes de cine: haced lo que hacían los pintores, y que probablemente todavía hacen, estudiad a los antiguos maestros, enriqueced vuestra paleta, agrandad el lienzo. Siempre hay mucho que aprender.

[...]

A finales de los años treinta apareció una película verdaderamente fundamental, *Los violentos años veinte* [The Roaring Twenties, 1939], de Raoul Walsh. Esta crónica de la época de la *prohibición* fue la última gran película de gánsteres previa al advenimiento del cine negro. Era como una de las peculiares historias de Horatio Alger. El gánster caricaturizaba el sueño americano. Se trata de la fascinante historia de un héroe de la guerra convertido en contrabandista de bebidas y su descenso tras la caída de la bolsa. El gánster se había convertido en una figura trágica. Walsh se atrevió incluso a finalizar la película con una imagen semireligiosa que evocaba una *Piedad*.

*Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano (A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies, Martin Scorsese y Michael Henry Wilson, 1995)*



En realidad era la inspiración de una de mis primeras películas como estudiante, *It's Not Just You, Murray* [1964]. Y quiero pensar que *Uno de los nuestros* [Goodfellas, 1990] se debe a la extraordinaria tradición desarrollada por *Scarface, el terror del hampa* [Scarface, Howard Hawks and Richard Rosson, 1932] y *Los violentos años veinte*.

[...]

Hay muchos directores que me han inspirado a lo largo de los años. Si tuviera que nombrarlos a todos, no sabría por dónde empezar: Tod Browning, Fred Zinnemann, Leo McCarey, Henry King, James Whale, Robert Wise, Gregory La Cava, Donald Siegel, Roger Corman, Jean Renoir. Estamos en deuda con ellos, como lo estamos con cualquier director o directora original que consiguiese sobrevivir e imponer su visión en esta profesión tan competitiva.

Cuando se habla de la expresión personal, a menudo me acuerdo de *América, América* [America, America, 1963], de [Elia] Kazan, la historia del viaje de su tío desde Anatolia hasta América, la historia de tantos inmigrantes que vinieron a este país desde tierras lejanas. De alguna manera me identifiqué con eso, me impresionó mucho. En realidad, más tarde me vi a mí mismo realizando el mismo viaje, no desde Anatolia, sino desde mi barrio en Nueva York, que en cierto modo era una tierra muy lejana. Mi viaje me llevó de esa tierra a la dirección de películas, ¡algo inimaginable!

De hecho, cuando era más joven, había otro viaje que quería emprender, un viaje religioso. Quería ser cura. Pero pronto me di cuenta de que mi verdadera vocación, mi verdadera profesión, era el cine. No creo que haya un conflicto entre la Iglesia y el cine, entre lo sagrado y lo profano. Es obvio que las diferencias son muchas, pero también veo muchos parecidos entre una iglesia y un cine. Los dos son sitios en donde la gente se junta para compartir una experiencia común. Creo que el cine tiene espiritualidad, incluso si esta no consigue suplantar la fe. Considero que a lo largo de los años muchas películas se han referido a la parte espiritual de la naturaleza humana, desde *Intolerancia* de Griffith, hasta *Las uvas de la ira* [The Grapes of Wrath, 1940] de John Ford, pasando por *Vértigo* [De entre los muertos] [Vertigo, 1958] de [Alfred] Hitchcock, *2001... [2001: A Space Odyssey, 1968]* de [Stanley] Kubrick, y tantas otras. Es como si el cine respondiese a esa vieja búsqueda del inconsciente colectivo. Satisfacen la necesidad espiritual que todos tenemos de compartir una memoria común.

«¡ES MÁS QUE UNA PASIÓN; ES UNA OBSESIÓN!»

Fragmentos extractados de Michael Henry WILSON (2011). *Scorsese on Scorsese*. Traducción de Raúl Gisbert Cantó. París: Cahiers du Cinéma [páginas 33, 107, 123, 137, 146, 155, 162, 168, 169, 179, 182-183, 183-184, 184, 196, 198, 213, 247, 248, 264, 265, 270, 274, 284, 285, 292, 297].

*EL TREN DE BERTHA* (BOXCAR BERTHA, 1972)

¿Os habéis percatado de todas las referencias a *El Mago de Oz* [The Wizard of Oz, Victor Fleming, 1938]? ¡Hay una en cada giro de la historia! En la escena inicial, Barbara Hershey [El tren de Bertha] lleva el mismo peinado que Dorothy y en la escena del burdel aparece esta frase: «No le presten atención al hombre tras el telón».

*TORO SALVAJE* (RAGING BULL, 1980)

Michael Powell me disuadió de hacerlo; él pensaba que el personaje era ya bastante original sin ninguna cita. Sin embargo, a pesar de su consejo, opté por Kazan. Al llegar a ese punto, ya no escuchaba a nadie más; estaba actuando como un kamikaze... así que intenté ser fiel a mí mismo. Vi *La ley del silencio* [On the Waterfront, 1954] cuando tenía doce años y nunca la he olvidado. Es preciosa y el monólogo de Brando es realmente tan divertido como triste: «Admitámoslo, soy solo un vago...».

*¡JO, QUÉ NOCHE!* (AFTER HOURS, 1985)

Utilicé una sucesión de diferentes ángulos y encuadres que parodiaban a Welles o Hitchcock, y un montón de primeros planos que me permitieron extender la tensión. La idea era que en la edición se reflejara su impotencia interior. Por ejemplo, cuando llama por teléfono a la policía, la cámara vuela a la habitación, como en *Crimen perfecto*.

*EL COLOR DEL DINERO* (THE COLOR OF MONEY, 1986)

También me divertí mucho con las panorámicas de 360 grados sobre Paul [Newman], con todos aquellos rostros desenfocados rotando mientras la cámara giraba con él. Es como si estuviera revisando su vida entera en ese momento. Desde hace mucho tiempo he querido tomar prestado ese plano de Sergio Leone: ¿recuerdas esa *pan* circular durante el último enfrentamiento en *Hasta que llegó su hora* [Once Upon a time in the West, 1968]?

*LA ÚLTIMA TENTACIÓN DE CRISTO* (THE LAST TEMPTATION OF CHRIST, 1988)

Siempre me han fascinado las imágenes y representaciones de Jesús. Y siempre he querido añadir mi contribución a esa tradición... Me dije a mí mismo que una buena forma de acercarse al Nuevo Testamento sería una mezcla de documental y *cinéma vérité* en blanco y negro, como [Pier Paolo] Pasolini había intentado en *El evangelio según San Mateo* [Il vangelo secondo Matteo, 1964].

**¿De dónde sacaste la idea de la iluminación intermitente, el variable claroscuro?**

Me impresionó muchísimo el final de *Cuentos de la luna pálida* [Ugetsu Monogatari, Kenji Mizoguchi, 1953], cuando el héroe vuelve a casa... Si observáis la película más de cerca, notaréis cómo la luz cambia aquí y allí cuando ella se mueve por la habitación. Eso me dio la idea de usar la iluminación

de una forma dramática; me permitió dirigir la atención del público hacia una parte específica del cuerpo o del rostro.

**La cinematografía y la iluminación que ideasteis con Néstor Almendros estaban extremadamente estilizadas.**

En ocasiones utilizo un iris en la lente en lugar de un foco... Es el mismo iris que Almendros utilizó en *El pequeño salvaje* [The wild child, François Truffaut, 1970] —un buen diaphragma anticuado colocado en la cámara de la misma forma en que ellos lo hicieron en la época del cine mudo—.

*UNO DE LOS NUESTROS* (GOODFELLAS, 1990)

**Los free-frames en la secuencia de apertura evocan tus antiguas películas.**

La idea viene de *Jules y Jim* [Jules et Jim, 1962], especialmente de los primeros tres minutos de la película. Viene de las películas de Truffaut y Godard a principios de los sesenta. Es una forma de romper con el estilo de la narrativa tradicional.

**En lo referente a la música, fusionas varias décadas en un rico tapiz de sonidos.**

Lo reconocí en *El enemigo público* [The Public Enemy, 1931]... [William A.] Wellman solo utilizó la música que emanaba del ambiente. El efecto de contrapunto era en ocasiones muy irónico, como cuando están esperando a James Cagney en su casa y su hermano pone «I'm Forever Blowing Bubbles». Cagney llega, ya difunto, y la grabación sigue sonando. ¿Por qué acabé *Uno de los nuestros* con Sid Vicious? Fue la misma idea.

*EL CABO DEL MIEDO* (CAPE FEAR, 1991)

**¿Dirías que la palabra subversión se aplica a *El cabo del miedo*? ¿No fue un intento de recauchutar la película de género?**

Mi intención no era subvertir el género sino llevarlo a sus límites. Quería comprobar hasta qué punto podía llegar sin reducir el suspense, y, además introducir los elementos que me parecían más interesantes. El hecho de tener una responsabilidad frente al público hizo las cosas mucho más difíciles. Ellos esperan sensaciones potentes porque eso es parte del género de suspense. No se lo puedes negar, pero quizá puedas encontrar una forma de involucrarles... Recuerdos de aquellos maestros del género, como Hitchcock, me intimidaban un poco. Si el film original [de J. Lee Thompson, 1962], lo hubiera dirigido Hitchcock, no me habría atrevido a tocarlo.

*LA EDAD DE LA INOCENCIA* (THE AGE OF INNOCENCE, 1993)

**¿Cómo concebiste la idea de usar un narrador que no es un personaje en la historia?**

Fue *Barry Lyndon* [Stanley Kubrick, 1975], creo, el que me animó a hacerlo. La voz es la de la propia Edith Wharton. Me gustaba la idea de una voz femenina guiándonos y preparándonos para el melancólico final.

**A diferencia de la novela, la película empieza con una secuencia en la ópera —igual que *Senso* [1954]—. ¿Fue en homenaje a [Luchino] Visconti y a la tradición del gran período de las películas de época?**

Adoro *Senso*; es una película muy atrevida. Se trata de la ópera: la música, el color y la pasión de la heroína. *Il Trovatore* establece el tono desde el principio. Siempre me han gustado las obras de época. *La edad de la inocencia* es mi homenaje a ese género, de la misma forma que *New York, New York* fue mi homenaje a los musicales de los cuarenta y los cincuenta. Por supuesto, está Visconti, pero también *Carta de una desconocida* [Letter from an Unknown Woman, 1948], de Max Ophüls, *Noche en el alma* [Experiment Perilous, 1944], de Jacques Tourneur, y *Madame Bovary* [1949], de Vicente Minnelli. Dos de las películas de William Wyler fueron constantes puntos de referencia: *Carrie* [1952]... y *La heredera* [The Heiress, 1949]... *La heredera* me impresionó tremendamente, especialmente la escena donde el padre, interpretado por Ralph Richardson, le dice tranquilamente a su hija, Olivia de Havilland, que Montgomery Clift únicamente podría estar interesado en su dinero, ya que ella no es lo suficientemente hermosa ni inteligente... Tampoco nunca he podido olvidar el final, con De Havilland subiendo por las escaleras de la casa, llevando su lámpara, mientras Clift se queda fuera golpeando la puerta. Aún siento escalofríos.

**¿Te inspiraste en *El cuarto mandamiento* [The Magnificent Ambersons, Orson Welles, 1942], especialmente para el episodio del baile?**

La vimos varias veces. Es una película que ha sido desfigurada [por los cortes y tomas adicionales impuestos por la RKO] y para mí es difícil olvidarlo. La primera versión era sin duda más satisfactoria. *Ciudadano Kane* [Citizen Kane, Orson Welles, 1941] se acerca más a mi experiencia, a pesar de que trate sobre un multimillonario. Entiendo las posiciones y los movimientos de cámara en *Kane*, los cuales eran muy diferentes del estilo *invisible* de dirigir que había predominado en las películas hasta entonces.

***El gatopardo* [Il gattopardo, Luchino Visconti, 1963] es una de tus películas preferidas de todos los tiempos.**

La primera vez que la vi, cuando se estrenó, estaba doblada al inglés, y pensé que la secuencia del baile era demasiado larga. Pero la película creó una impresión duradera en mí y aprendí a disfrutar de su ritmo lento, de su pictórica suntuosidad, de la forma en que Visconti hacía moverse a los actores en sincronía con la música, y también de la belleza del personaje interpretado por Burt Lancaster, el príncipe que sabía que su tiempo había pasado y que tenía que dejar vía libre a una nueva clase social. Les mostré mi copia, la versión restaurada de tres horas, a todo el equipo de *La edad de la inocencia*.

CASINO (1995)

**Durante la primera hora combina a [Fritz] Lang y a [Sergei M.] Eisenstein, *El testamento del Dr. Mabuse* [Das Testament des Dr. Mabuse, 1933] y *La huelga* [Stachka, 1925]. Exhibes todos los mecanismos de esa fantástica máquina tragaperras. Viste muchas películas del antiguo cine soviético en Las Vegas, ¿verdad?**

*Tempestad sobre Asia* [Potomok Chingis-Khana, Vsevolod Pudovkin, 1928], *Lo viejo y lo nuevo* [Staroye i novoye, Grigori Aleksandrov, Sergei M. Eisenstein, 1929], *El fin de San Petersburgo* [Konets Sankt-Peterburga, Vsevolod Pudovkin, Mikhail Doller, 1927], *Arsenal* [Aleksandr Dovzhenko, 1929]... durante muchos años he estado siguiendo a los directores rusos de 1920 antes o durante mis rodajes. No he encontrado mejor manera de ponerme en forma. Es puro cine y eso te hace pensar en todas las posibilidades que ofrece el lenguaje cinematográfico. Me gusta su pasión por el corte y la composición... En *Casino*, los dos rusos que más vi fueron Eisenstein y Pudovkin. Un domingo en el que estaba deprimido, mientras estaba rodando *Uno de los nuestros*, recuerdo haber visto una copia de 16 mm de *El hombre de la cámara* [Chelovek s kino-apparatom, 1929] de Dziga Vertov. Consiguió ponerme en acción. Tras unos minutos, estaba impaciente por volver al set de rodaje la mañana siguiente. Realmente me ayudó a terminar la película.

**En *Un viaje personal a través del cine americano*, intentábamos mostrar cómo el gansterismo, desde *Scarface* hasta *El Padrino* [The Godfather, Francis Ford Coppola, 1972], o desde *Los violentos años veinte* hasta *A quemarropa* [Point Blank, John Boorman, 1967], ha sido siempre una caricatura del sueño americano. Creo que *Casino* lo ilustra con claridad.**

Realmente, *Casino* contiene algunos ecos a las películas de gánsteres que hemos analizado durante años, especialmente las que hemos incluido en nuestro documental. Son temas y personajes a los que sigo volviendo, pero hay algo más que me preocupa y de lo que se ocupa *Casino*, indirectamente: la creciente influencia de los grandes negocios en todas las áreas, desde el gobierno al arte.

KUNDUN (1997)

**Viéndote trabajar con esos niños y gente no profesional, no puedo evitar pensar en el Neorrealismo y sus experiencias.**

Para entrar en materia, estuve viendo algunas de las películas de Vittorio de Sica: *Ladrón de bicicletas* [Ladri di biciclette, 1948], *El oro de Nápoles* [L'oro di Napoli, 1954], etc., y también *La canción del camino*, de Satyajit Ray, y películas chinas como *El ladrón de caballos* [Dao Ma Zei, Zhuangzhuang Tian, Peicheng Pan, 1986], que de hecho fue rodada en el Tíbet... Con De Sica, hay mucha improvisación y un actor experimentado, Eduardo de Filippo. En *Kundun*, todo gira en torno al budismo y contábamos con un guion muy bien escrito por Melissa Mathison. Aunque

puedes encontrar un toque de De Sica aquí y allí, en una expresión del rostro de Kunga.

GANGS OF NEW YORK (2002)

**¿Cómo coreografiaste las batallas campales?**

Le describí [a Vic Armstrong, director de la segunda unidad] con pelos y señales lo que necesitaría en la edición. Le di como modelo el cine soviético de los años veinte y treinta, en particular, algunas secuencias de *El desertor* [Dezertir, 1933], la primera película sonora de [Vsevolod] Pudovkin, porque quise emular su energía y su atrevimiento estético. También había un segmento de *El Acorazado Potemkin* [Bronenosets Potemkin, Sergei M. Eisenstein, 1925], especialmente el marinero que retira el brazo tras romper el plato lleno de gusanos. Además de los directores soviéticos, puedo nombrar *Campanadas a medianoche* [Falstaff – Chimes at Midnight, 1965] de Welles. Quería que la cámara estuviera en constante movimiento, siempre monitorizando. También le pedí que variara la velocidad con cada toma... Sí, ¡cambiar la velocidad en medio de la grabación! En la edición animé [a Thelma Schoonmaker] a utilizar las partes que en condiciones normales hubiésemos descartado.

**Parece que Raoul Walsh ha sido una de tus principales referencias cinematográficas.**

Raoul Walsh y también Tay Garnett con películas como *Su hombre* [Her Man, 1930] y *Aristócratas del crimen* [Bad Company, 1931]. En la secuencia del combate de boxeo en la barcaza, le estábamos rindiendo homenaje a *Gentleman Jim* [Raoul Walsh, 1942]. También estaba *El arrabal* [The Bowery, Raoul Walsh, 1933], que me encantaba, especialmente la primera parte. Cogimos prestado de aquella la pelea entre las brigadas de bomberos rivales.

EL AVIADOR (THE AVIATOR, 2004)

**Tu acercamiento expresionista al color es también una reminiscencia de *New York, New York*.**

Con *New York, New York*, mi idea era rodar con las mismas herramientas y con el mismo estilo que los directores de los viejos tiempos. Los actores llevaban trajes que se podrían haber llevado en los tiempos del Technicolor de tres bandas... Además, el contexto me permitió jugar con el color otra vez, y recuperar la magia visual que me deslumbró cuando vi por primera vez *Duelo al sol* [Duel in the Sun, King Vidor, 1946], *Robin de los bosques* [The Adventures of Robin Hood, Michael Curtiz, William Keighley, 1948], o las películas del oeste de Roy Rogers en Cinecolor. Quería usar la gama de colores con la que el público ya estaba familiarizada en aquellos días. Por tanto, las escenas que tienen lugar antes de 1935 parecen rodadas en Technicolor de dos bandas. El verde solo aparece cuando Katherine Hepburn lleva a Howard a visitar a su familia en Connecticut. Es entonces cuando empezó la era del Technicolor de tres bandas.

**El tiempo del diálogo evoca algunas comedias de los años treinta. ¿Cómo entrenaste a tus actores para ello?**

Me inspiré en los reporteros de *Los crímenes del museo* [de Michael Curtiz, *Mystery of the Wax Museum*, 1933] y, por supuesto, en *Luna nueva* [His Girl Friday, Howard Hawks, 1940]... Por una parte, hice que Cate [Blanchett] viera todas las películas de Hepburn, desde *Doble sacrificio* [A Bill of Divorcement, George Cukor, 1932] hasta *Historias de Filadelfia* [The Philadelphia Story, George Cukor, 1940]... Creo que ella ha atrapado la esencia de la joven Hepburn. Esto también es cierto de Kate [Beckinsale] como Ava Garner. Para prepararla, le mostré *Mogambo* [John Ford, 1953] y *La condesa descalza* [The Barefoot Contessa, Joseph L. Mankiewicz, 1954]. «Mogambo» pronto se convirtió en nuestra contraseña en el set.

INFILTRADOS (THE DEPARTED, 2006)

**Has elegido una "X" como recurrente motivo visual, igual que en...**

Sí, es mi homenaje a *Scarface*. El motivo es apropiado, porque, al igual que en la película de Hawks, todos acaban muriendo. Algunas veces la X está pintada en el plató; otras, se crea con la iluminación.

**El primer director que exploró sistemáticamente esa interacción, la noción de que la policía y los bajos fondos son espejos el uno del otro, fue Jean-Pierre Melville.**

Vimos sus películas, por supuesto: *Círculo Rojo* [Le cercle rouge, 1970], *El silencio de un hombre* [Le samouraï, 1967], *Hasta el último aliento* [Le deuxième soufflé, 1966] y especialmente una que es esencial para mí, *El confidente* [Le doulos, 1962]. La idea de los espejos me cautivó durante mucho tiempo. La encontré en el guion de Monahan y en todo lo que me contó acerca de policías y gánsteres irlandeses.

LA CLAVE RESERVA (THE KEY TO RESERVA, 2007)

**Hablemos sobre *La clave reserva*, tu anuncio para el cava Freixenet. Es tanto una parodia como un ensayo de cine. ¿Cómo llegó este proyecto?**

Me encerré una semana y media con el guionista, Ted Griffin, buscando una idea que se pudiera expresar en menos de diez minutos. Primero pensamos en un rodaje en el que todo fuera mal, pero para hacerlo con éxito necesitamos el tiempo y el ingenio de alguien como Buster Keaton. Recurrimos a otra idea, el descubrimiento de un tesoro, como el rollo perdido de *Avaricia* [Greed, Erich von Stroheim, 1924]. ¿Qué haríamos si encontrásemos, por ejemplo, un proyecto inédito de Hitchcock? ¿Cómo le daríamos forma? ¿Habría alguien lo suficientemente loco como para dirigirlo? De ser así, ¿qué buscaría? ¿El placer que las películas de Hitchcock nos han proporcionado en el pasado o el placer que nos daría el maestro si hiciera esa película hoy? ¿Por qué querría intentar lo imposible?

Yo asumía dos roles; uno como el director loco de la «película dentro de la película» y otro como el director de la película en sí... Queríamos recrear las películas de Hitchcock en su artificialidad, tanto incrementando el Technicolor como acentuando la irrealidad de la pantalla verde. El proceso se complicó al hacer referencia a media docena de filmes diferentes: *El hombre que sabía demasiado* [The Man Who Knew Too Much, 1956], *La ventana indiscreta* [Rear Window, 1954], *Con la muerte en los talones* [North by Northwest, 1959], *Los pájaros* [The Birds, 1963].

**¿No es ese tu tipo de locura? ¿No se refleja en tu pasión por el cine?**

¡Es más que una pasión; es una obsesión! Sabes muy bien de qué va todo esto. ¡Hemos compartido la cinemania durante mucho tiempo! Es donde encontramos otra vez ese oscuro objeto del deseo. Por tanto, ¿qué es este objeto? Quizá sea la necesidad de revivir las primeras películas que vimos, sabiendo que nunca las volveremos a ver de la misma forma. Volver a experimentar el momento en el que encontramos *Ciudadano Kane*, *Las zapatillas rojas* [The Red Shoes, Michael Powell, Emeric Pressburger, 1948], *El gatopardo*, *Ordet* [La palabra, Carl Theodor Dreyer, 1955] o *Camarada* [Paisà, Roberto Rossellini, 1946] —¡el momento en el que estas películas nos transformaron y nos transportaron a otro mundo!—.

SHUTTER ISLAND (2010)

**¿No proyectaste algunas de las mejores películas de cine negro de la época para tus actores?**

Les mostré *Retorno al pasado* [Out of the Past, Jacques Tourneur, 1947] a Leo [Di Caprio] y a Mark [Ruffalo] para darles una idea del tono... Quería que [Leo] estudiara a Robert Mitchum, y también a Dana Andrews en *Laura* [Otto Preminger, 1944]... Estoy pensando en aquella escena nocturna en *Retorno al pasado* cuando la pareja a la fuga se besa en el *bungalow*, la puerta se abre de par en par por el viento y la cámara sale en la oscuridad. No hay forma en la que puedas adaptar la visión de Tourneur, esa calidad onírica, pero es que cada vez que la veo me emocio ante la concepción del cine como una forma de arte.

***Shutter Island* también tiene la crispación de las producciones de Val Lewton, que juegan con las expectativas de género a la vez que ofrecen poéticos viajes al subconsciente. En algunos momentos incluso se puede percibir la imaginería de Lewton.**

Sin duda. Las películas claves de Lewton fueron *Yo anduve con un zombie* [I Walked with a Zombie, Jacques Tourneur, 1943], *La mujer pantera* [Cat People, Jacques Tourneur, 1942] y *La séptima víctima* [The Seventh Victim, Mark Robson, 1943], aunque a mí me gustaban todas. Por supuesto, también proyectamos *Bedlam, hospital psiquiátrico* [Bedlam, Mark Robson, 1946]. A pesar de que el

guion de Lewton estuviera inadecuadamente manipulado, *La isla de la muerte* [Isle of the Dead, Mark Robson, 1945] siempre me ha impactado con ese terror penetrante. Recuerdo la escena donde ellos se dan la mano y alguien dice, «Habéis roto la primera regla. ¡No tocar!». Puedes culpar a la plaga de cualquier mitología, pero la muerte te atraparé antes o después. No importa lo que hagas, estás condenado. Ese momento capturó la esencia de lo que yo estaba intentando conseguir en *Shutter Island*.

**Has trabajado durante mucho tiempo con Kent [Jones] en *Una carta a Elia* [A Letter to Elia, 2010]. Empezó como un estudio de Elia Kazan pero se convirtió en un autorretrato: cómo sus películas reflejaron tus propias emociones.**

En un principio, la idea era hacer una pieza de tres horas mezclando clips de películas y entrevistas con los actores que todavía estaban vivos. Tardé tres años en darme cuenta de que Michael Ciment y otros historiadores y críticos de cine ya habían hecho esto increíblemente bien. ¿Por qué intentar, otra vez, analizar su estilo, su método con los actores o sus problemas políticos? Acerquémoslo a casa. ¿Cómo empezó para mí? A través de dos filmes: *La ley del silencio* y *Al este del Edén* [East of Eden, 1955], que vi con un año de diferencia cuando tenía trece o catorce años. ¿Qué huella dejaron en mí? ¿Por qué me reconocí a mí mismo en ellas? ¿Por qué me inspiraron para convertirme en cineasta? Esas obras habían adquirido vida en sí mismas y eso es lo que Kent y yo intentábamos recuperar.

**No olvides que tienes otro documental en segundo plano.**

¡Oh! Sí, lo sé. El documental *The British Cinema* es lo siguiente. Tenemos que acabarlo, especialmente ahora que he pasado bastante tiempo en Londres y en el estudio Shepperton: ¡149 días! Estar trabajando en el lugar donde se rodaron muchas de aquellas películas clásicas será toda una inspiración... Así que terminaremos *Hugo* de forma lenta y segura, nos tomaremos un respiro, y volveremos a nuestro *British Cinema*, ¡al menos hasta que empecemos con *Silence*! ■

## Bibliografía

- SCORSESE, Martin (2000). *Mis placeres de cinéfilo*. Trad. de Josep Torrell. Barcelona: Paidós.
- SCORSESE, Martin y WILSON, Michael Henry (2001). *Un recorrido personal por el cine norteamericano*. Trad. de Vicente Carmona González. Madrid: Akal Ediciones.
- WILSON, Michael Henry (2011a). *Scorsese on Scorsese*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- (2011b). «Interview with Martin Scorsese: “Why don’t you make a film that a kid could see for once?” *Hugo/George Harrison: Living in the Material World*». *Positif*, septiembre de 2011.

## Notas

\* Las imágenes de *La invención de Hugo* (Hugo, Martin Scorsese, 2011) que ilustran esta sección son cortesía de Paramount Home Media Distribution Spain. *L’Atalante* agradece la autorización para su reproducción en estas páginas. Debemos también unas palabras de cortesía a Michael Henry Wilson, que nos ha cedido los derechos de reproducción de su entrevista *Why don’t you make a film that a kid could see for once?*, así como de los fragmentos tomados de *A Personal Journey* y de *Scorsese on Scorsese* que componen esta antología de citas. (Nota de la edición).

- 1 «Esta clasificación de los autores —contrabandistas, iconoclastas— es una idea de Michael Wilson» (SCORSESE, 2000: 81).
- 2 «Lo más difícil consistía en escoger los fragmentos que podían ilustrar permanentemente lo que decíamos. Ahí, Thelma [Schoonmaker] y Michael [Wilson, el coautor] hicieron un trabajo enorme. Seleccionaban los fragmentos y luego me consultaban. Y a medida que yo miraba todos esos largos pasajes de películas para que enlazaran con mayor precisión con lo que decíamos, a veces exclamaba: “¿Por qué miro esto? No entiendo el porqué...” Y ellos me respondían que ese fragmento ilustraba tal o cual punto del comentario. Si me parecía que un fragmento no correspondía a lo que yo quería decir, se planteaban todo tipo de preguntas: ¿por qué?, ¿por qué se aleja demasiado del comentario?, ¿por qué no encaja con el comentario?, ¿o acaso el fragmento está mal escogido? Cuando se llegaba a este punto, había que encontrar otro fragmento. Y revisar por completo la película. Volver a ver *Intolerancia* (Intolerance, 1916) te lleva más de tres horas y media. El trabajo, pues, se hizo de esta forma, con Michael y Thelma» (SCORSESE, 2000: 76-77).
- 3 Recuperado de <<http://michaelhenrywilson.com/about>>.



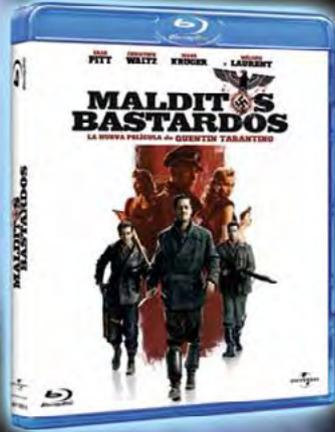
Michael Henry Wilson en el set of *In Search of Kundun* (1998), Dharamsala, India / Recuperado de <http://michaelhenrywilson.com/>

**Fernando Canet** (Valencia, 1969) es profesor titular de Comunicación Audiovisual en la facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Doctor en Comunicación Audiovisual y posgrado en Herramientas de Autor para Títulos Multimedia. Ha disfrutado de becas de estancias de investigación en Goldsmiths College University of London y en New York University. Es autor de un libro, *2002: Narración cinematográfica*, co-autor de otro *Narrativa audiovisual: Estrategias y recursos*, y actualmente está co-editando un tercero titulado *(Re) viewing Creative, Critical and Commercial Practices in Contemporary Spanish Cinema*, para Intellect Ltd. Bristol. Ha participado en obras colectivas y ha escrito numerosos artículos en revistas con revisión por pares. Ha sido editor invitado en un número especial sobre el cine español contemporáneo para la revista *Hispanic Research Journal*.

**Rebeca Romero Escrivá** (Valencia, 1982) es doctora europea por la Universitat de València y licenciada en Comunicación Audiovisual y en Periodismo por la misma universidad. Colaboradora de publicaciones en prensa especializada, como *Archivos de la Filmoteca*. *Revista de estudios históricos sobre la imagen*, o *Cinema & Cie. International Film Studies Journal*, su último libro, *Las dos mitades de Jacob Riis. Un estudio comparativo de su obra literaria y fotográfica* (Cuadernos de Bellas Artes, vols. 28 y 29, 2014), presenta un trabajo de investigación interdisciplinar de historia, literatura, periodismo y fotografía documental norteamericana. Entre las monografías que ha editado figura *Páginas pasaderas. Estudios contemporáneos sobre la escritura del guion*, coordinado junto con Miguel Machalski (Shangrila, 2012). Docente del Máster en innovación cinematográfica y desarrollo de proyectos de la Universidad Internacional Valenciana (VIU) de 2009 a 2011, actualmente es profesora adjunta (acreditada por la ANECA) del Máster Universitario de Creación de Guiones de la Universidad Internacional de la Rioja (UNIR). Entre los proyectos que prepara se encuentra la *Guía para ver y analizar Matar un ruseñor* (Nau Llibres/Octaedro). Dirige *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. Puede consultarse su perfil académico/investigador en <http://academia.edu>.

Nacido y educado en París, aunque residente en Los Ángeles (EE UU), **Michel Henry Wilson** (Bologne sur Seine, 1946) es escritor, director e historiador de cine. Desde *Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano*, Wilson ha escrito y dirigido *À la recherche de Kundum avec Martin Scorsese* (1995), *Clint Eastwood, le franc-tireur* (2007) y *Reconciliation: Mandela's Miracle* (2010). Su primera participación en un documental fue en calidad de guionista de *Hollywood Mavericks* (1990), producido por Florence Dauman. Actualmente reproduce el documental *Myanmar Year Zero*, y coescribe y codirige con Martin Scorsese una serie de tres partes sobre el cine clásico británico. Como guionista de películas de ficción, ha colaborado asiduamente con Alan Rudolph, en calidad de consultor creativo de *The Moderns* (1988), y como coguionista de la comedia surrealista *Intimate Affairs* (Showtime, 2008), interpretada y producida por Nick Nolte, así como *The Last Saturday* y *Baroness*, ambas un *work in progress*. Como autor, ha publicado los siguientes libros: su tesis doctoral *Le Cinéma expressionniste allemand* (Editions du Signe, 1971), *Borzage* (con Henri Agel, Avant-Scène, 1971), *A Personal Journey Through American Movies* (Miramax Books-Cahiers du Cinéma, 1997), *Raoul Walsh ou la saga du continent perdu* (Cinémathèque Française, 2001, que obtuvo el premio al mejor ensayo sobre cine concedido por la French Guild of Film Critics), *Jacques Tourneur ou la magie de la suggestion* (Pompidou Museum, 2003), *Martin Scorsese – Entretiens avec M.H. Wilson* (Pompidou Museum/Cahiers du Cinéma, 2005), y *Clint Eastwood – Entretiens avec M.H. Wilson* (Cahiers du Cinéma, 2007). Los dos últimos libros mencionados han sido reeditados tanto en francés como en inglés por Cahiers du Cinéma en 2011 bajo los títulos *Scorsese on Scorsese* y *Eastwood on Eastwood*. En su estudio más reciente dedicado al cine americano, *A la Porte du Paradis: le cinéma américain en 57 cinéastes, de D.W. Griffith à David Lynch* (prevista su publicación para 2014), Wilson ha conseguido reunir a 57 directores. Más información en <http://michaelhenrywilson.com/>

# DISFRUTA DEL MEJOR CINE CON ESTAS OBRAS MAESTRAS



# DISPONIBLES EN DVD Y BLU-RAY™



TM, © & © 2014 Paramount Pictures. All Rights Reserved.

© 2014 Universal Studios. All Rights Reserved.



# (DES)ENCUENTROS

## ¿Por qué es necesario volver a los clásicos del cine?

Javier Alcoriza

### \_introducción

¿Qué es un clásico? La pregunta ha sido tan reiterada que parece dirigir el interés sobre sí misma antes que sobre la respuesta. Sin embargo, se ha respondido que la lectura de los clásicos —y, diríamos con mayor motivo, el visionado de las películas clásicas— aguza nuestra mirada. Conoceríamos a los clásicos para mejorar nuestra capacidad de visión. La respuesta se orienta antes a la facultad que al objeto al que se aplica, antes a una acción que a un resultado. Los clásicos se convertirían así en jueces cualificados del mundo que contemplamos en libros y películas. Un lector o espectador de los clásicos es un testigo de la acusación en el tribunal del gusto. En lugar de la anarquía, cuyo seductor testaferro sería la libertad de opinión, el estudioso de los clásicos abogará por las ilegibles y superiores leyes de la Cultura, única y mayúscula, ya que, con esa perspectiva, no ha de incurrirse en el riesgo de la pluralidad. Todo lo que aguza absorbe hasta cierto punto la mirada. La amplitud de la visión lo será en la profundidad, no en la horizontalidad del espíritu. Elegimos a nuestros clásicos para volvernos curiosa, no del todo arbitrariamente, selectivos. Los clásicos, en caso de que existan, lo son de una sola o de todas las culturas. Su apelación a nuestra humanidad fundamental desarma toda pretensión de particularidad. Las culturas están al servicio del hombre en calidad de lector y espectador. Fijémonos ade-



*Los mejores años de nuestra vida* (The Best Years of Our Lives, William Wyler, 1946) / Cortesía de Layons Multimedia S.L.

más en que el lector es antiguo y el espectador moderno. El arte de leer envejece tanto como rejuvenece el arte de ver. ¿Puede haber así *clásicos* del cine? ¿No incurrimos en una petición de principio eludiendo esta cuestión crucial que asocia los clásicos a la antigüedad? La postulación de unos *clásicos modernos* parece dirimir la cuestión, pero en realidad la oscurece. No se puede servir a dos amos, a menos que transfiramos el sentido de los clásicos de lo viejo o antiguo a lo eterno. Decir, en consecuencia, que por los clásicos —sean antiguos o modernos, sean literarios o cinematográficos— no pasa el tiempo, sería lo mismo que afirmar que el arte que merece su nombre se emancipa de la historia o del tiempo o, mejor aún, que el arte *nos* libera del tiempo. Denunciar que esa emancipación sea ficticia no empeora tanto las cosas como creer que el arte no implica emancipación alguna. Si el arte no nos libera, entonces el público será fruto o víctima de sus circunstancias y se debatirá sin saberlo, extática y violentamente, en una red de infinitas preferencias mutuamente neutralizadas. Opinar es cuanto hacemos, en efecto, pero el mero hecho de hablar supone un ejercicio de arrogancia y arrogación de la voz que implora ser justificado. La falta absoluta de autoridad en el mundo del arte no será nunca un bien en sí. Por el contrario, inadvertidamente, las opiniones se suceden o los libros se leen o las películas son visiona-

das con el fin de detener el tiempo en su valor. Thoreau, como espectador de lo eterno, decía que el tiempo en que realmente mejoramos no es pasado, presente ni futuro; y parece imposible que esa mejora no esté asociada a nuestras facultades intelectuales. El cine, como arte moderno por excelencia, vendría a ser el campo de pruebas de esa ostensible necesidad de mejora. La prueba sería que no volvemos a los clásicos, sino que las películas clásicas vuelven a nosotros de manera espontánea y esporádica, pero no ininteligible. Hay una constelación de ocasiones proyectadas que enriquecen nuestra experiencia. En efecto, volvemos al cine, en todo caso, como el hombre que se adentra en la caverna para compartir y ampliar la verdad del conocimiento. La incómoda jerarquía de esa imagen nos recuerda la imposibilidad de pretender democratizar por completo el arte cinematográfico. La democracia es real en la aspiración a perfeccionar posibilidades de comunicación, no en el objeto mismo de su interés. ¿No estaría así también el cine políticamente reñido con los tiempos que vivimos? ¿Y no resultará posible y aun deseable, por una extraña resistencia a las pretenciosas sirenas de la actualidad, hablar de clásicos del cine? ■

# \_discusión

1. En cada una de las artes ha acabado por imponerse una noción de lo clásico que se corresponde con lo atemporal o lo eterno, ¿qué podemos entender, en general, por clásico en el cine, una de las más jóvenes artes de nuestro tiempo?

.....

**José Antonio Pérez-Bowie**

Pienso que resulta necesario superar las limitaciones derivadas de la utilización habitual de la etiqueta *cine clásico* aplicada de modo exclusivo a un conjunto de filmes salidos de la factoría hollywoodense en su época dorada y caracterizados por una narración que se sustentaba sobre los mecanismos previsibles de unas formas narrativas tradicionales manejadas por una instancia enunciativa tendente a la invisibilidad; un relato *transparente*, en definitiva, en donde el aparato formal quedaba oculto para unos espectadores atrapados por la historia. Frente a esa concepción reduccionista, la dimensión clásica del cine podría sustentarse sobre la misma premisa en la que se basa la clasicidad literaria: la universalidad y la vigencia de sus mensajes capaces de conectar con cualquier espectador, sean cuales sean las coordenadas espacio-temporales en las que se encuentre ubicado y sus particulares circunstancias. Esa potencialidad del mensaje está ligada de modo inseparable al aparato formal que la sustenta; como nos enseñaron los formalistas rusos, el contenido de la obra artística es el resultado de la capacidad extrañante de la forma, que es la que desautomatiza nuestra percepción de la realidad cotidiana y nos hace penetrar más allá de su superficie y descubrir tras la misma dimensiones que ignorábamos. Este axioma funciona evidentemente en el cine, aunque, como en el caso de la literatura, es la distancia temporal la que ha de consolidar esa dimensión de clásico permitiendo comprobar la actualidad de los contenidos del filme y su capacidad de trascender circunstancias concretas. De ahí que, a menudo, productos presentados como rupturistas envejecen rápidamente cuando el despliegue de recursos formales no responde a una necesidad de adentrarse más allá de la superficie de lo real y trascenderla sino de una mera fascinación por lo novedoso. Recuértese al respecto la afirmación de Oscar Wilde: «Nada tan peligroso como ser demasiado moderno. Corre uno el riesgo de quedarse súbitamente anticuado».

**Karen Fiss**

Como académica que trabaja en los campos del arte, la arquitectura y el cine, tengo que admitir que le debo poca lealtad a las historias internas codificadas de cada disciplina. Con esta perspectiva relacionada con los estudios culturales modernos y contemporáneos, la noción de *clásico* en cualquiera de estos campos tiene muy poca conexión con lo *antiguo*, aparte de los obvios términos estilísticos. Cuando se evoca la sensación de logro de lo no-temporal o atemporal en debates sobre los clásicos, lo que realmen-

te se está ungiendo es el circunscrito territorio del canon, cuya autoridad original reside en la cultura occidental. Al igual que estoy de acuerdo en que los cines del pasado pueden ser un campo fértil o «campos de entrenamiento», como expone Javier Alcoriza, discutiría que hay otras gemas ignoradas merodeando en estos pastos más allá de los confines de los clásicos o lo típicamente considerado como cine vanguardista. Prefiero la alternativa propuesta por Javier Alcoriza de que las películas clásicas «vuelven a nosotros de una manera espontánea y esporádica», junto a las líneas del resonante concepto de Walter Benjamin *Jetztzeit* —una interrupción del tiempo homogéneo y vacío por la que el pasado «lleva el presente a un estado crítico» (parte de esto depende del improbable escenario de la garantía de financiación para preservar la gran cantidad de celuloide en peligro en filmotecas internacionales).

**Patricia Keller**

Me gustaría empezar mi respuesta a esta primera pregunta con una serie de tesis siguiendo el estilo de las conocidas *Notas sobre lo camp* (1964) de Susan Sontag. Por razones de tiempo y espacio, no mencionaré las 58 tesis independientes, tal como lo hace Sontag, sino que ofreceré algunas proposiciones aquí —notas menores— sobre el tema de lo *clásico* en relación al cine: 1) El cine *clásico* no es cine *de culto*. Mientras que un clásico puede pertenecer también a la categoría *de culto*, entendido como un trabajo que logra cierto grado de popularidad, reconocimiento, e incluso formas cultivadas y socialmente aceptables de *adoración* (tal como la palabra *culto* implica) debido a su estatus estético y político, no señala necesariamente una película como digna de veneración, como los santos. Una película *clásica* puede ser alabada por muchos e incluso adorada por las masas, lanzándola así al ámbito de *culto*; sin embargo, no todas las películas de culto pueden considerarse *clásicas*. Estoy pensando en dos *clásicos de culto* españoles: *Arrebato* (1979), de Iván Zulueta, y *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), de Pedro Almodóvar. 2) *Clásicos*, en plural (siempre hay más de uno), pueden ser, y a menudo son, populares. Sin embargo, esto no es universalmente cierto. Los *clásicos*, aunque populares, nunca deberían confundirse con *lo popular*, puesto que los clásicos se inclinan hacia una resistencia de las restricciones temporales, un desgaste por las tormentas del tiempo, como si fueran las ruinas que permanecen en el paisaje de una antigua civilización humana. Popular, por otra parte, en referencia a *populoso*, la gente, lo *público*, siempre se debe cambiar con lo populoso, la gente, o las modas (¿caprichos?) de lo

público. Por esta razón, el criterio para evaluar lo que constituye un clásico no depende del gusto popular. Al mismo tiempo, deberíamos recordar que la popularidad puede ser —y muy a menudo es— un factor decisivo para legitimar el estatus de una película clásica. 3) *Clásico* implica un doble movimiento: adelante y atrás en el tiempo. Volvemos a algo que se ha erigido maravillosamente y en su propio tiempo para medir su continua y quizás incluso persistente relevancia. A menudo determinamos una obra de arte, sin ser las películas una excepción, como *clásico* a través de una mirada retrospectiva, mirándola hacia atrás a lo largo de los años y reconociendo su relación continua con el presente y, algunas veces, sintiendo su potencial inigualable para la futura relevancia, para el tópico que permanece —es decir, en algún sentido, su capacidad para anticiparse al futuro. Mientras miramos atrás hacia los clásicos para evaluar su futura orientación, podríamos decir que lo popular (en relación con la segunda tesis) se visualiza desde el momento de su primera aparición, desde el contexto contemporáneo en el que ha nacido. 4) Los *clásicos* resisten la prueba del tiempo. Ésta es una frase común repetida como una forma de definir las películas clásicas. *Hablan* a la vez a múltiples tiempos, generaciones y audiencias. ¿Significa esto que son *atemporales*? ¿Qué significa esto exactamente? Que algo sea *clásico* significa por definición que es *de su tiempo*, que pertenece a, y es representativo de, su propio tiempo. De esta forma, la definición hace que un trabajo clásico sea único en su propio tiempo. Y aunque este tiempo no puede traducirse o interponerse necesariamente en otro tiempo, no necesita hacerlo para ser interesante o para ser visto. Lo que la obra de arte clásica dice sobre su propio tiempo resonará inevitablemente en tiempos futuros y quizás en aquellos tiempos que podríamos llamar el pasado distante. Esto señala la idea de que las películas clásicas no son tanto *atemporales* (lo que Hannah Arendt podría llamar una noción de tiempo despegada del mundo porque está atada a un tiempo más allá del mundo, o al tiempo de lo eterno), como propias del tiempo o *tempestivas*. Esta tesis conecta directamente con la siguiente. 5) Los *clásicos* son considerados *clásicos* no por ser una resistencia *fuera* del tiempo, lo que los dejaría en el ámbito de lo eterno, y por tanto, desintegrados del mundo, sino más bien porque constituyen un producto que resiste *en* el tiempo. Los clásicos no son eternos, pero —como los griegos sabían muy bien— nos hablan de la inmortalidad. 6) Las películas *clásicas* tienen que ver tanto con el contenido como con la forma; con el significado al igual que con el estilo. *Clásico* trata sobre la estructura. Pero siempre denota también significación. 7) Lo *clásico* señala el pasaje del juicio. Una obra que es *clásica* ha sido juzgada durante un periodo de tiempo y, como resultado de ese juicio, la obra ha sido establecida a través de un conjunto de valores aceptados social y culturalmente. Haber sido reconocida por estos valores no impide que pueda estar sometida a posteriores juicios, pero legitima la película como

una obra que se debería ver. Pero ¿cómo se determina esto? En otras palabras, ¿cómo funciona este juicio? ¿Bajo qué criterios? Esta es la cuestión del canon, del archivo, de la formación y la categorización de conocimientos (otra vez, en plural). 8) El cine *clásico* (distinto de otra o más películas u obras de arte) contribuye a la construcción de un ámbito público, así como a que podamos acceder y maniobrar dentro de él. Volviendo sucintamente a Arendt, el ámbito público mantiene la durabilidad y la permanencia del mundo —es decir, mantiene los artefactos a través de los ciclos de vida naturales de sus creadores, dando así otro significado a sus vidas. Aquí lo público abre una pregunta de posteridad. Esto significa que el ámbito público —el espacio en el que el mundo aparece ante nosotros, el espacio en el que colectivamente nos reunimos, percibimos y experimentamos el mundo en su mundaneidad— permite la permanencia y las conexiones entre generaciones, conexiones entre temporalidades: pasado, presente y futuro. Pienso ahora en *Los mejores años de nuestra vida* (*The Best Years of Our Lives*, 1946), de William Wyler, y también en *Goodbye, Dragon Inn* (2003), de Tsai Ming-liang.

#### Gonzalo Aguilar

La noción de clásico no se mantiene siempre igual a sí misma y mucho menos en el cine, donde la categoría de clásico —tal vez por ser un arte joven— es de baja densidad. Los clásicos del cine exigen cierta indulgencia (aunque lo que plantea Borges en *La supersticiosa ética del lector*, esto es, que cuando leemos un clásico tendemos a valorar *todos* sus aspectos como modelos, hace pensar que la indulgencia también se aplica a otras artes). Hay que dejar pasar algunas cosas por alto y ponerse en la frecuencia que exige la historia del cine: a diferencia de la literatura, donde los clásicos son considerados la *summa* de una infinidad de saberes, en el cine la primera noción de clásico tuvo que ver con una mezcla de historia y estética. Clásicos eran los filmes que lograban avances en el terreno estético-técnico de los procedimientos (el primer plano, el montaje alternado, el uso del fuera de campo, innovaciones en el montaje, etc.) y que implicaban un salto en el continuo histórico. Pero esa misma idea de clásico, como decía antes, fue cambiando. Con el predominio del manierismo y de lo posmoderno, los clásicos comenzaron a ser las películas que expresaron un punto de vista suprimido o silenciado y avanzaron hacia lo no visible (expresaron más que lo nuevo, lo alternativo o anómalo). Fassbinder como clásico reciente es un buen ejemplo de esto, pero lo muestra de un modo más evidente el crecimiento de la figura de Pasolini, si se la compara con la de Visconti o Fellini. Esta segunda consideración de los clásicos obligó a un rastillaje de la historia del cine según otros criterios y entonces se consideró clásico un filme clase-B como *La mujer pantera* (*Cat people*, Jacques Tourneur, 1942). Es decir que, en la breve historia del cine, la noción de clásico se ha transformado.

### Hidenori Okada

En principio no me preocupa la tesis de si existe *lo clásico en el cine*. Simplemente quiero pensar que el resplandor de cada película brillará individualmente en la eternidad, aunque no pretendo teorizarlo. La historia del cine es breve en comparación con otras disciplinas artísticas, pero aun así creo que existen obras perdurables cuyo valor va a trascender en el tiempo. No obstante, esa perdurabilidad no es fácil: el cine no consiste solo en ver un objeto que ha sido creado, está condicionado por el contexto y

las técnicas que permiten su recepción. Por ejemplo, el visionado en la oscuridad de la sala provista con proyector cinematográfico y la contemplación individual de un DVD son actos intrínsecamente diferentes. De este modo existe el peligro de que las diferencias del medio produzcan un deterioro cualitativo en la película. La noción de *lo clásico en el cine* podrá perdurar o no dependiendo de la continuidad de este sistema que permite acceder a un indeterminado número de personas a contemplar en una sala simultáneamente una misma obra.

## 2. ¿Es posible considerar la noción de clásico como un concepto transversal a la geografía e historia cinematográfica? ¿Hay películas clásicas de, y en, todas las culturas?

.....

### José Antonio Pérez-Bowie

De acuerdo con lo señalado, resulta obvio que el clasicismo cinematográfico no es una cualidad vinculada a marcos históricos o geográficos concretos. En todas las épocas de la todavía breve historia del séptimo arte y en la mayor parte de los países donde se ha desarrollado su producción, resulta factible encontrar películas que interesan y conmueven con unas historias que han continuado y continúan hablando a espectadores cada vez más distantes del momento en que se filmaron y suscitando a la vez reflexiones, desatando emociones y removiendo conciencias. Como afirma Frank Kermode, un clásico es aquel texto «que se resiste a su reducción al momento de la cultura que lo consagra» y que puede ser, por tanto, objeto de sucesivas interpretaciones que incrementan su potencial significativo y lo enriquecen en cuanto «opone resistencia con su *energeia* a ser reducido al *ergon* de su canonicidad como elemento estable de lectura».

### Karen Fiss

Es difícil generalizar o universalizar la noción de *clásico* a través de geografías e historias en términos de *tribunales del gusto*. Es obvio que, en las regiones con largas tradiciones cinematográficas, los cánones se han ido construyendo a través de diferentes medios, y que, en lugares carentes de *industria*, se han apropiado, localizado o des-identificado películas de una manera que construye diferentes historias cinemáticas. Lo realmente atractivo de considerar el cine transversalmente es sobrepasar la desgastada categoría crítica del cine nacional, que establece parámetros alrededor de ciertos textos fílmicos a expensas de otros. Las teorías de la globalización apoyan el final de la céntrica/periférica relación monocultural con el surgimiento de los complejos flujos culturales de los múltiples centros y periferias. Mientras que las teorías contemporáneas de la globalización ya no suscriben la idea de que los procesos de globalización tienen un único re-

sultado posible —la colonización por parte de la monocultura occidental—, la otra cara de la moneda es que el cine se ha convertido en uno de los principales lugares donde se promulgan las tensiones entre lo local y lo global, y las expectativas de desarrollo de la identidad nacional. Esto significa que en nuestra era global de la movilidad, con más producciones que conllevan una división de la labor cultural que cruza numerosos límites, las películas creadas en lugares en el sur global en ocasiones tienen que exhibir una identidad *legible* en el mercado, mantener cierta lógica de multiculturalismo y marca.

### Patricia Keller

Sí. Al igual que podemos decir que *lo clásico* es multigénérico, también podemos decir que es multicultural. Como no es específico de ningún género, lo lógico sería pensar que *lo clásico* tampoco es necesariamente único o específico de cultura alguna. Sin embargo, es verdad que algunas culturas pueden inclinarse hacia la voluntad de ser *cultura del cine* más que otras, y esto inevitablemente tiene que ver con diferentes niveles de producción, distribución y consumo. Respecto a la periodicidad temporal, parece que mientras los cines nacionales han experimentado periodos de producir *clásicos* (en el contexto de los Estados Unidos, podríamos pensar inmediatamente en el cine de Hollywood de los 40 y los 50), no son exclusivos de ningún periodo de tiempo o geografía en particular. Quizá, uno de los mejores ejemplos de esta transversalidad temporal y geográfica se puede encontrar en *La cueva de los sueños olvidados* (Cave of Forgotten Dreams, 2010) de Werner Herzog, que explora cómo las antiguas y conocidas pinturas rupestres descubiertas al sur de Francia parecen tener cualidades proto-cinemáticas. El llamado mundo *prehistórico*, habitado por seres que crearon los primeros trabajos de arte conocidos, expusieron un sentido del (si no un deseo por el) movimiento a través del juego de luces y sombras y lo multidimensional de superficies, curvas y texturas. Sus

imágenes cobraron vida a través de una especie de mimesis cinematográfica: la síntesis del tiempo, la luz y el movimiento fotograma a fotograma de la imagen fija.

### Gonzalo Aguilar

Sí, hay películas clásicas en todas las culturas, aunque en ciertas culturas la indulgencia de la que hablaba antes deba ser mayor. Un clásico del cine argentino es *La guerra gaucha* (1942), de Lucas Demare, que a cualquier espectador desprevenido (es decir, extranjero) a lo sumo puede resultarle pasable. Lo clásico sería un concepto a la vez transversal (historia universal del cine) y local (historias nacionales del cine). En el caso de los clásicos locales nos encontramos con un problema, porque clásico, entre otras cosas, es aquella obra que vale la pena rescatar del pasado. Ese fue el criterio que predominó en el cine argentino y muchos filmes fueron no archivados y hasta eliminados de la faz de la tierra. Hoy, más bien, esta idea de clásico se aplica a cualquier obra: todo filme del pasado *debe* ser rescatado. Todo, absolutamente todo, tiene interés (o estético, o sociológico, o político, o testimonial, o histórico). Y aquí la idea de lo clásico vuelve a adquirir un sesgo político: se trata no solo de lo que hay que conservar, sino también de lo que hay que ver y hacer ver (pienso en el valor pedagógico de los clásicos). Creo que, en este punto y con más razón en las culturas pe-

riféricas (en términos de historia del cine), es importante tener en cuenta un punto de vista sincrónico-retrospectivo (es decir, no perder de vista el presente de la mirada).

### Hidenori Okada

La noción de clásico que atraviesa la geografía y la historia merece ser estudiada en la medida en que las películas se realizan en un lugar y tiempo determinado. La historia del cine se da a conocer en sentido inmovilista, eligiendo qué películas van a ser canonizadas como clásicas. Esta apariencia es peligrosa, porque vincula el cine a una forma de pensar demasiado rígida. En el festival de cine mudo de Pordenone, que se celebra anualmente en Italia, prácticamente no había interés por el cine mudo japonés hasta los años noventa. Sin embargo, se puede decir que el festival goza de un gran reconocimiento. En la edición de 2010, la presentación de las obras de los directores Yasujiro Shimazu y Kiyohiko Ushihara, junto a las de sus compañeros de los estudios Shochiku, Ozu y Naruse, tuvo una extraordinaria acogida. Lo clásico puede ser constantemente *redescubierto*, lo que demuestra que el clasicismo también puede estar en primera línea del arte cinematográfico. Hay que seguir dándole al espectador oportunidades para hacerse consciente de ello.

*La cueva de los sueños olvidados* (Cave of Forgotten Dreams, Werner Herzog, 2010) / Cortesía de Cameo



### 3. ¿Qué película, y por qué, podría considerarse un clásico cinematográfico?

---

#### José Antonio Pérez-Bowie

Si me atengo a lo que acabo de afirmar, no sería posible limitarse a un solo ejemplo, sino que tendría que citar una serie de filmes pertenecientes a épocas y geografías diversas, que responden de modo pleno a esa concepción de lo clásico. Como el espacio disponible hace inviable ese listado, invito al lector a que lo elabore, trayendo a la memoria aquellas películas que para él conservan esa capacidad de emocionarlo, de suscitarle reflexiones, de *decirle* cosas nuevas en cada visionado, y que estaría dispuesto a contemplar cuantas veces se le presente la oportunidad. Es obvio que los factores subjetivos serían muy determinantes en esa selección, pero seguro que en ella pueden aparecer desde títulos del cine mudo hasta de algunas filmografías emergentes en estas últimas décadas, como la iraní; desde películas producidas en los años dorados de Hollywood hasta otras de directores europeos de los años 60 que impusieron una escritura personal cuestionadora de los parámetros de la llamada *narración clásica*; o desde filmes pertenecientes a culturas lejanas, como la de Extremo Oriente, hasta las más cercanas y familiares aportaciones del neorealismo italiano. Pero, obligado a citar un único título, elegiría uno especialmente representativo de la cinematografía de nuestro país: *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973). Ya ha transcurrido el tiempo suficiente para comprobar cómo sus propuestas continúan vigentes y suscitando la adhesión de varias generaciones de espectadores. El tratamiento formal, en el que la elipsis desempeña un papel clave, dota a la historia de una dimensión poética en la que temas universales como los abordados en ella (la soledad, la incomunicación, la nostalgia de un pasado irrecuperable, el clima opresivo de una sociedad recién salida de un conflicto fratricida, el mundo de la infancia con sus interrogantes, sus ensoñaciones y su capacidad de abstraerse del asfixiante entorno, etc.) garantizan una multiplicidad de lecturas y la posibilidad de que cada espectador sienta que desde la pantalla se le está hablando directamente a él.

#### Karen Fiss

Ésta es una pregunta imposible para mí, puesto que soy considerablemente indisciplinada cuando llega el momento de tener un marco propio de películas. Pero para reconocer la unión creada en este contexto de intercambio entre el *pensamiento salvaje* y la forma estética, señalaré *Bari Theke Paliye* [El fugitivo, 1958], de Ritwik Ghatak, *Nicht versöhnt* [No reconciliados, 1965] de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, y *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), de Chantal Akerman, por sus aproximaciones al rodaje de películas materialista y sus interpretaciones provocativas del teatro épico de Brecht. El encuadre y la narrativa construida a partir de la contención y el exceso, del intercalado y la escasez, logran una intensidad memorable que señalan tanto a lo presente de la historia como del tiempo sin cosificar ninguno de los dos.

#### Patricia Keller

Sin duda. Hay muchas películas que me vienen a la cabeza con esta pregunta. En mi caso pensé de inmediato en la fuerza psicológica del trabajo de Hitchcock —*Rebeca* (Rebecca, 1940), *Encadenados* (Notorious, 1946), *Extraños en un tren* (Strangers on a train, 1951), *La ventana indiscreta* (Rear Window, 1954), *Vértigo* (*De entre los muertos*) (Vertigo, 1958), *Con la muerte en los talones* (North by Northwest, 1959), *Psicosis* (Psycho, 1960), *Los pájaros* (The Birds, 1963). Hay incontables. Pero la película de la que me gustaría tratar aquí es otro tipo de película *clásica* —una que fue inspirada por Hitchcock y puede considerarse una *película menor* en el sentido de Deleuze de *literatura menor*— política, colectiva e incluso revolucionaria. Y una que está estructural y simbólicamente sostenida por la lógica del ensamblaje. La película que tengo en mente es la obra maestra de Chris Marker de 1962, *El muelle* (La Jetée). Está influenciada por *Vértigo* de Hitchcock y a su vez influye en figuras como David Bowie (*El hombre que cayó a la Tierra* [The Man Who Fell to Earth, Nicolas Roeg, 1976]) y Terry Gilliam (*12 monos* [Twelve Monkeys, 1995]), entre muchos otros artista e iconos. Entrelazando múltiples medios (fotografía, cine, fotonovela), múltiples géneros (ciencia ficción, películas experimentales, documentales, teatro) y múltiples temporalidades (la imagen del pasado que persigue al protagonista, la guerra, el futuro post-apocalíptico, el espacio y el tiempo de los sueños y los recuerdos), *El muelle* trata y muestra conscientemente la idea del tiempo de la cinemática. Funciona estructuralmente a través de una narrativa que trasciende cada concepto de tiempo unificado y, estéticamente, a través de su presentación visual, enmarcando una serie de repeticiones que muestran el movimiento del cine. De la misma forma, la narración cinematográfica es tanto una historia sobre la supervivencia y el resultado como sobre la vitalidad y muerte del cine, sobre la imagen como inmortal, como algo que gobierna nuestras vidas, saliendo de la nada y persistiendo en nuestro campo de visión. Con una meditación sobre la construcción y el artefacto del cine, los deseos producidos y realzados a través del cine, el paralelismo entre la imagen y el recuerdo de la película y, por último, pero no menos importante, la experiencia de visualizarlo, Marker nos invita a preguntarnos cómo se puede editar, recrear, repetir y, por tanto, revivir el pasado. En resumen, *El muelle* está considerado un *clásico* no debido a ningún logro estético de la belleza o el estilo, sino porque conscientemente ahonda en las cuestiones *clásicas* de la metafísica, la forma y la existencia humana, del asunto y el recuerdo —las conexiones entre la mente, el cuerpo y el alma, la imagen, el tiempo y la muerte.

**Gonzalo Aguilar**

Hay clásicos que deben ser observados en situación, colocándose en tiempo pasado: el ejemplo más clásico es *El nacimiento de una nación* (The Birth of a Nation, D.W. Griffith, 1915), aunque ello es aplicable a innumerables películas. Son las películas en las que hay que aprender a ver las innovaciones que introdujeron en el lenguaje del cine y que ya son parte adquirida. Otro tipo de clásicos son los que nos acercan al origen de mitos culturales de gran alcance: por ejemplo, *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), o las películas de Marilyn Monroe o James Dean. Son clásicos de consolación: el cine como cultura de masas internacional-popular brilla en nuestra propia memoria-prótesis. La tercera categoría me parece la más interesante: son las películas cuyos cuestionamientos nos llevan a un límite y que, por su potencia, no agota ninguna lectura. Si tuviera que elegir una sola, sería *La palabra* (Ordet, Carl T. Dreyer, 1955) porque su relato nos conduce a un problema perma-

nente (la vida después de la muerte) y a una plasmación que dice mucho del cine como medio: el cuerpo en el cine es un muerto-vivo. En la categoría de los films de James Dean o Marilyn, este lugar lo ocuparían *Drácula* (Dracula, Tod Browning, 1931) o *El regreso de los muertos vivientes* (Return of the Living Dead, Dan O'Bannon, 1985). Pero si Dreyer entra en la tercera categoría es porque no hay un placer de la consolación (Drácula como mito instalado en nuestra memoria y en nuestra sensibilidad), sino un avance hacia la experiencia de la resurrección. Antes que consolación hay desasosiego, y el espectador toca un límite de la cultura: en un mundo carente de trascendencia, la pregunta sobre el más allá de la muerte todavía nos desafía.

**Hidenori Okada**

Por las razones descritas, no puedo señalar un título y decir «esta película es clásica». Hacer una elección en sentido estricto es imposible.



*El muelle* (La Jetée, Chris Marker, 1962)



#### 4. Si tenemos, por así decirlo, el cine que nos merecemos como público, es decir, en nuestra condición de comunidad, de comunidad de espectadores, ¿podría afirmarse que la excepcionalidad de los clásicos hoy es un síntoma de un gusto degradado?

.....

##### José Antonio Pérez-Bowie

No hay que olvidar que el cine ha sido desde sus orígenes y continúa siendo un arte de masas y que las producciones a las que se puede aplicar la etiqueta de clásicas constituyen un porcentaje no demasiado relevante. Lo que sucede es que la universalidad del lenguaje del séptimo arte y su capacidad de conectar con todo tipo de públicos determinan que muchos de esos productos no limiten su alcance a grupos minoritarios de cinéfilos y hayan podido gozar de una amplia recepción. Es obvio que los factores económicos condicionan cada vez más los planes de la industria cinematográfica, dado que la conquista de mercados obliga a inversiones cuantiosas en los productos (y en su imprescindible publicitación), lo que conduce necesariamente a la estandarización de los mismos para acceder al mayor número de espectadores posible. Por ello, efectivamente, la excepcionalidad de los clásicos puede considerarse un síntoma de la degradación de los gustos del público; pero no se trata de un problema actual, pues ha acompañado al cine (y a todas las manifestaciones artísticas) a lo largo de su historia, si bien quizá no en las proporciones en que hoy se presenta. Un ejemplo elocuente de esa degradación actual lo constituye, sin duda, la abundancia de *remakes*: con el pretexto de una presunta *modernización*, títulos clásicos son objeto de manipulaciones vulgarizadoras en las que frecuentemente se quiebra la íntima ligazón entre el contenido y la forma que lo vehiculaba.

##### Karen Fiss

Hay muchos públicos, pero, con alguna excepción, solo hay un tipo de estructura mercantil lucrativa que se alinea con las actuales políticas económicas neoliberales. La misma monetización del capital cultural se extiende a los dementes problemas del plagio que impiden que varios documentales históricos sean producidos o proyectados de forma pública. En nuestra era de redes sociales, la colmena hace que sus preferencias y opiniones se conozcan de muchas maneras y en múltiples plataformas. Es un tipo diferente de comunidad de espectadores, no una sumergida dentro de una conciencia falsa debido a la inconsútil narración de Hollywood en palacios de imágenes oscuras, sino más bien gente en lugares dispares y zonas horarias mostrando *Youtube* en directo o vídeos de contrabando. Estos mismos individuos dispares pueden estar incitados potencialmente a apoyar el cine alternativo uniéndose a través de páginas web de *crowdsourcing*. Recientemente entrevisté a una joven cineasta berlinesa que fundó su último proyecto recaudando diez veces más dinero a través de una página de *crowdfunding* que del estipendio recibido de una fundación de cine del gobierno.

##### Patricia Keller

Con esta pregunta aparecen dos problemas: primero, la noción del gusto degradado y, segundo, el concepto de comunidad. Que lo *clásico* permanezca como un tipo de estándar dorado a través de diferentes épocas no tiene por qué entenderse como un testamento del fracaso o declive del gusto, en mi opinión. Por el contrario, podría perfectamente subrayar la noción de que el gusto —en algún grado y para mejor o peor— ha seguido igual. Dando este paso de más, creo que podríamos decir fácilmente que el cine (al igual que cualquier forma de arte visual) ponen en duda las nociones del *gusto*, es decir, en otras palabras, que el cine funciona como un marcador —un identificador más que un estabilizador— del gusto. Nos revela qué gustos son valorados, lo que nos permite a su vez interrogar los orígenes, naturaleza y pertinencia del gusto, más que componerlo de una forma estática o inflexible. Debemos recordar que, con el cine, siempre hay algo posible no solo para la producción colectiva, sino también para la visualización colectiva. Esta visualización colectiva está en parte condicionada por el objeto visionado —para los espectadores colectivos también hace posible nuevas formas de visualizar el mundo y a nosotros mismos en él. La noción de *comunidad de espectadores* hace recordar el concepto de Jacques Rancière, articulado en *El espectador emancipado*, que tiene que ver con el sentido, con la visualización de algo (una fotografía, una actuación, una producción teatral, y podríamos extenderlo fácilmente al cine) y, por tanto, con tener una experiencia perceptiva que, a fin de cuentas, afecta a nuestra relación con el mundo. Los espectadores entran en una comunidad no en virtud del visionado colectivo, sino por la aproximación de nuevos modos de sentir, percibir y conocer.

##### Gonzalo Aguilar

No creo que pueda plantearse la cuestión de los clásicos en el tema de la degradación: un clásico no debe imponerse como un canon, sino que debe saber resistir a todas las adversidades. *La Odisea* de Homero, quién lo duda, es un clásico... pero, ¿en qué medios se sigue leyendo y por dónde circula? Casi todas las sagas adolescentes parten de Homero y de la mitología griega y Homero deberá probar que se sostiene cuando un lector pasa de *Percy Jackson* al *original*. Lo que sí puede hacer la crítica es construir máquinas de lectura: mostrar por qué hay que ver una película. Y ahí la noción de clásico me resulta secundaria porque ya lo principal no es la obra, sino las lecturas que desplegamos sobre ella.

**Hidenori Okada**

Me da la sensación que poco a poco va ganando fuerza una generación que tiene poca conciencia histórica. Están aumentando las personas cercanas al mundo cinematográfico que, paralelamente, hacen películas sin pensar que el cine tenga una historia. En la actualidad se propaga una relación con el cine como medio de expresión personal que no depende de la historia. En cualquier caso, en el cine ya solo hay *presente*. Las películas que circulan como mercancía lo hacen en un sistema comercial establecido, donde los últimos estrenos son los que deben recibir más aten-

ción. Definitivamente, la situación no es favorable al cine clásico, pero aun así no podemos deducir que haya una decadencia del sentido estético del espectador. Uno de los aspectos que me preocupa es si las películas modernas recibirán el valor inmutable que se continúa otorgando a las obras clásicas. ¿Tendrá *Gravity* (Alfonso Cuarón, 2013) el mismo eterno reconocimiento que *2001: Una odisea en el espacio* (2001: A Space Odyssey, Stanley Kubrick, 1968)? Se tiende cada vez más a tratar las películas actuales como objeto de consumo inmediato, pero es necesario reactivar un discurso que no se quede ahí.

## 5. ¿En qué sentido puede la idea de los clásicos obligarnos a repensar el futuro antes que el pasado del cine, es decir, hasta qué punto podría la idea de un clásico, como *pensamiento salvaje*, destruir toda pretensión de autoridad fundada en la historia del cine?

.....

**José Antonio Pérez-Bowie**

La pregunta induce a algunas reflexiones. Una de ellas sobre la posibilidad de que el cine no haya consolidado en su todavía breve historia un corpus suficiente de obras maestras que puedan servir como modelos indiscutibles para futuros creadores. En ello debía de pensar Eric Rohmer en 1949 cuando, en un artículo publicado en la revista *Combat* y titulado «La época clásica del cine», afirmó que «en el cine, el clasicismo no está detrás, sino delante». Pero pienso que hay que dejar de concebir los clásicos, en la línea en que la tradición literaria defendió durante siglos, como modelos insuperables dignos de ser imitados, para abordarlos, de acuerdo con la teoría de la literatura actual, como textos con una capacidad inagotable de sentidos que afloran en cada nueva lectura y hacen de ellos fuente continúa de comentarios y reflexiones, además de servir de acicate para la creación, en la medida en que posibilitan el diálogo, la discusión, la refutación o el desarrollo de motivos o ideas que aparecen latentes o apuntados en estado germinal. Por ello, esa idea de los clásicos como *pensamiento salvaje* que destruya toda pretensión de autoridad, puede decirse, que si bien no de manera tan drástica, se está cumpliendo tanto en la literatura como en el cine y otras artes. De acuerdo con la idea de Kermode antes apuntada, los clásicos han dejado de ser objetos expuestos a la veneración, una *energeia* solidificada, para convertirse en *ergon*, en organismos vivos y susceptibles de provocar lecturas en interpretaciones múltiples en quienes entablan un diálogo con ellos. En el terreno concreto del cine, no cabe, pues, hablar de la *autoridad indiscutible* de los grandes nombres de su historia, de su consideración como modelos insuperables, sino de la capacidad que siguen conservando para desencadenar reflexiones, para profundizar en nuestro conocimiento de la realidad y, de modo especial, para servir de acicate a nuevas propuestas creativas, a *reescrituras* de los mismos. Convendría recordar aquí la recomendación aparentemente paradójica de

Borges sobre la necesidad de interrogarse no tanto sobre la influencia de los escritores clásicos en los autores actuales como sobre la de éstos en los grandes autores del pasado; y aplicarla a la labor enriquecedora de nuestra comprensión de las grandes películas de la historia que ejercen los análisis de los estudiosos contemporáneos o las propuestas que a partir de ellas han filmado cineastas posteriores.

**Karen Fiss**

Aún me quedo atónita cuando mis estudiantes me dicen que les ha costado centrar su atención en algunas de las películas que considero obras fundamentales. Quieren involucrarse con estas películas, pero se quejan de que son demasiado *lentas*. Aunque el cine nos puede permitir *escapar del tiempo*, yo diría que, quizás, una de las maneras de valorar las películas históricas obedece exactamente al motivo opuesto: hacernos más conscientes de la meditación de nuestra experiencia en tiempo y espacio, no solo a través del cine, sino en nuestras vidas diarias de constantes y conflictivas interfaces con la tecnología. En otra nota, y volviendo otra vez a la noción de *Jetztzeit*, al excavar historias del cine se deja abierta la posibilidad para el medio de redimirse como un agente del recuerdo y el cambio. Cuando se organizó la exhibición de cine *El cine de 1930. Flores azules en un paisaje catastrófico* para el Museo Reina Sofía, que celebró el 75 aniversario del Guernica de Picasso y de la Guerra Civil española, mi título deliberadamente evocó la reinterpretación de Benjamin del romántico *Blau Blume*. Oscilando entre lo irracional y lo ideal, entre la destrucción y la redención, el tropo señala un momento utópico en su texto crítico por el que los fragmentos tienen el potencial de convertirse en emblemas legibles de un *futuro olvidado*. El programa de la película —que entremezcla producciones documentales, de nodos, publicitarias, animadas, industriales, convencionales y experimentales— era una exploración histórica y conceptual del imaginario de

la cinemática de 1930, a la vez que confirmaba la relevancia de esta turbulenta década pasada en la actualidad, como una forma potencial de imaginar futuros alternativos en medio de nuestras actuales luchas sociales, económicas y políticas.

#### **Patricia Keller**

Desde el momento en el que el cine clásico —como todo el cine— siempre trata sobre la repetición (volver al pasado) y la proyección (traer el pasado al presente y al futuro a través del poder de la repetición y la iluminación), es, fundamentalmente, una tensión entre temporalidades. Así, siempre está en deuda con su temporalidad dual. Podríamos extender esta línea de pensamiento para decir que lo esencialmente clásico en el cine está, por tanto, también determinado por una práctica de duración y resistencia. El cine clásico opera con la combinación de material efímero y no-efímero, la duración de la inmaterialidad de las imágenes, la forma en las que estas persisten como imágenes a lo largo del tiempo en nuestros recuerdos. Puede que no sea una cuestión de autoridad, sino más bien de tradición que los clásicos nos pueden ayudar a cambiar. Puede que no dicten el futuro del cine, pero indudablemente han tenido y continuarán teniendo la posibilidad de moldear el futuro, de revelar los deseos, las preocupaciones, los sueños y las realidades del presente y del futuro tal como se han moldeado en el pasado.

#### **Gonzalo Aguilar**

La idea de clásico cambió y también la de historia del cine. Cuando yo daba clases en la Universidad del Cine en los años noventa todavía me sentía amparado por una visión diacrónica de los materiales. Si les hablaba de *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, 1941), los estudiantes debían ir al video-club, buscarla, mirarla ese día y darle un lugar en su experiencia. Ya en el nuevo siglo, la película está en el aire, en *wifi* y convive no solo con otras películas, sino con tex-

tos, fragmentos de video, foto, informaciones de *facebook* y *twitter*, etc. Toda la historia del cine se volvió sincrónica: ¿qué sería lo clásico entonces en ese mar de actualidad permanente? ¿Aquello que nos sirve para dar lugar a una experiencia más intensa? Si fuera así, buena parte de la lucha de los clásicos se dará en la red y la tarea de los internautas que sostengan a los clásicos será buscarles un espacio y un marco que los haga más presentes que el presente mismo. No sería, para la palabra crítica, una tarea menor.

#### **Hidenori Okada**

Por ejemplo, hubo en Japón un director llamado Torajirō Saitō, que era un genio de la comedia absurda. Aunque trabajó hasta los años cincuenta, se dice que el esplendor del humor absurdo se dio en sus primeras películas de la época del cine mudo, entre la segunda mitad de los años veinte y la primera mitad de los treinta. Puesto que la mayoría de sus primeros trabajos ya no existen, la leyenda de su genialidad se quedó a medio camino, pero las pocas obras que se han ido descubriendo en los últimos años demuestran, una a una, el extraordinario sentido de sus *gags*. Viéndolas, no es extraño pensar que se trata de cine *antiguo*, con un modo de representación demasiado libre, desechado hoy en día. Pero, con el paso del tiempo, el desarrollo de las técnicas de filmación no necesariamente ha implicado una evolución de la creatividad. El cine pasado puede ilustrar el presente, esto es muy sugerente a la hora de pensar sobre el futuro cinematográfico. Volver a lo clásico es siempre un instrumento muy efectivo como tabla de medir nuestra creatividad. No creo que vaya a producirse un deterioro de nuestra sensibilidad, pues deberán aparecer personas que entiendan su verdadero valor. Sin embargo, al pensar en la perpetuación del cine como industria, cada vez más se tiende a lo simple, a ensalzar lo *superficial*. Mi deseo es que se preste una atención más estricta a la diferencia entre estos dos valores. ■

# \_conclusión

Javier Alcoriza

Abrir un debate sobre la necesidad de volver a los clásicos del cine conlleva la dificultad de cerrarlo. La pregunta sobre la necesidad de los clásicos era, ante todo, una pregunta sobre la existencia misma de los clásicos, sobre la definición de lo clásico, y, a continuación, otra pregunta sobre su necesidad; una pregunta sobre la necesidad de algo, como cuando un crítico afirmaba que un libro no vale nada si no vale mucho, o que solo ha valido la pena leerlo si hay que releerlo. En una primera aproximación, tal vez la más superficial, pero no prescindible, podemos concluir que son clásicas aquellas películas que hemos de rever, o que hemos visto, al menos, con la imborrable sensación de que esa no debía ser la única vez que habríamos de verlas. Lo clásico cita así intemporalmente la mirada, según la inclinación a considerarlo *eterno*, aun cuando —o precisamente porque, como ha sido subrayado en nuestro debate— está firmemente arraigado a la materialidad de los hechos que afectan a su producción. Volvamos a las películas o vuelvan ellas a nosotros, lo cierto es que la etiqueta de clásico parece aplicarse no tanto a una obra como a un momento o momentos de una obra, por la capacidad misma del cine de transfundir el presente de su realidad con el presente de nuestro visionado. Decía Pauline Kael que hay buenas cosas en las películas malas. La exigencia de la denominación de clásicos, que nos podría abrumar nada menos que con el eco de los *studia humanitatis*, se ha hecho extraordinariamente ligera por la forma en que el cine reactiva nuestra fe en los lenguajes artísticos. Lo clásico sería una metáfora de lo eterno revelado por la experiencia de haber visto ciertas películas. Del peso de la herencia

hemos pasado, por así decirlo, al filo de una navaja. La sustancia de los clásicos adelgaza en una función de nuestra mirada, y el cine, como todo arte que ha estado vivo en el pasado, nos humaniza de manera inesperada y maravillosa. Por debajo de esa *nueva, aún inalcanzable* ligereza, persiste la responsabilidad de saber que el mundo podría haber sido distinto de como las pantallas nos lo han hecho ver. Al descubrir el rostro desencajado de James Stewart como George Bailey en *¡Qué bello es vivir!* (*It's a Wonderful Life!*, Frank Capra, 1946), advertimos la doble responsabilidad que tenemos como espectadores, primero por suspender y luego por recuperar la incredulidad ante lo que hemos presenciado. Emerson decía que somos *creyentes natos*, pero también que sabía que las realidades con las que conversaba no eran las mismas que aquellas en las que pensaba. Por el cine habitamos dos mundos, y con la noción de lo clásico volvemos una vez más a fijar los ojos en la tierra después de haberlos dejado deambular entre sus fantasmas. El viejo cómico se lo señala con el dedo a su convaleciente amiga en *Candilejas* (*Limelight*, Charles Chaplin, 1952): «Este es el mejor juguete que se ha creado... Aquí está el secreto de toda felicidad». Finalmente, convertida la materia de lo clásico en

educación de nuestra mirada, si ello ha sido posible, si el cine lo ha hecho posible, queda por deshacer la segunda pregunta y leerla en sentido retórico, como si, en efecto, no hubiera necesidad de volver a los clásicos del cine tras su reconocimiento. ¿Por qué habría que volver a aquello que forma parte de una manera natural de experimentar con los mundos del arte? Lo compulsivo de los clásicos no implicaría una vuelta, sino la admisión de haber estado ya en ciertos sitios o tiempos o películas en los cuales hemos tenido que aprender a familiarizarnos con las cosas que creíamos conocer. Nada logra mejor que una película clásica que nos desprendamos de la *mochila de la costumbre*. Estos desacostumbrados exploradores, según sabían los precursores de la domesticación de la cultura cinematográfica, serán además, por el largo camino del intercambio entre la estética y la política, los ciudadanos y espectadores de la democracia en la que queremos vivir. ■

#### Notas

\* Las intervenciones en inglés de Karen Fiss y Patricia Keller han sido traducidas al castellano por Raúl Gisbert; y las de Hidenori Okada en japonés, por Marcos Centeno. (Nota de la edición).

*Candilejas* (*Limelight*, Charles Chaplin, 1952) / Cortesía de Savor Ediciones S. L.



**Javier Alcoriza** (Valencia, España, 1969) es licenciado en Filosofía y en Historia del Arte por la Universitat de València, doctor en Filosofía por la Universidad de Murcia. Traductor y editor de más de treinta obras para distintas editoriales españolas, es autor de varios libros, entre ellos, *La experiencia política americana. Un ensayo sobre Henry Adams* (Biblioteca Nueva, 2005), *La democracia de la vida. Notas sobre una metáfora ética* (Verbum, 2009), *La patria invisible. Judaísmo y ética de la literatura* (Hebraica Ediciones, 2010), *El tigre de Hircania. Ensayos de escritura creativa* (Plaza y Valdés, 2012), *Educación la mirada. Lecciones sobre la historia del pensamiento* (Psylicom, 2012), y *Látigos de escorpiones. Un ensayo sobre el arte de la interpretación* (en prensa). Profesor de filosofía en la Universitat de València de 2009 a 2013, ha codirigido dos publicaciones periódicas, *Caracteres literarios* (1997-2005) y *La Torre del Virrey. Revista de estudios culturales* (2005-2009), y colaborado en diversos libros de temática cinematográfica, entre ellos, *La filosofía y el cine* (Verbum, 2002), *Estudios sobre cine* (Verbum, 2004), *Ingmar Bergman, buscador de perlas* (Morphos, 2008), *Stanley Cavell, mundos vistos y ciudades de palabras* (Plaza y Valdés, 2010). Contacto: javier.alcoriza@uv.es

**Gonzalo Aguilar** (Buenos Aires, Argentina, 1964) es investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y profesor de literatura brasileña en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Fue profesor visitante en las universidades de Harvard y Stanford (EEUU) y de la Universidad de São Paulo (Brasil). Actualmente dirige la Maestría en Literaturas de América Latina de la UNSAM. Es autor de *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista* (2003, traducido al portugués: *Poesía Concreta Brasileira*), *Otros mundos: ensayos sobre el nuevo cine argentino* (2005, traducido al inglés: *Other worlds: new Argentine film*), *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina* (2009), *Borges va al cine* (en colaboración con Emiliano Jelicié, 2010) y *Por una ciencia del vestigio errático* (*Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade*) (2010).

**Karen Fiss** (Nueva York, EEUU, 1963) es profesora de *visual studies* en California College of the Arts en San Francisco y escribe sobre arte moderno y contemporáneo, cine y cultura de masas. Sus libros incluyen *Grand Illusion: The Third Reich, the Paris Exposition and the Cultural Seduction of France* (University of Chicago Press, 2010), y *Modernity on Display* (en prensa) con Robert Kargon y otros. En 2012 organizó el ciclo *El cine de 1930. Flores azules en un paisaje catastrófico* para el Museo Reina Sofía, y formó parte del equipo para la exposición *Encuentros con los años 30*, dirigido por Jordana

Mendelson. Su investigación actual examina la historia de la marca nacional en la producción de la cultura visual, desde el surgimiento del estado-nación hasta su rol contemporáneo en la formación de la atmósfera social y artística de las emergentes economías postcoloniales.

**Patricia Keller** (Charleston, West Virginia, EEUU, 1977) es profesora adjunta en el Department of Romance Studies de Cornell University, en Ithaca, Nueva York, donde investiga y da clases de estudios culturales españoles modernos y contemporáneos, literatura, cine y fotografía. Su libro *Ghostly Landscapes: Film, Photography, and the Aesthetics of Haunting in Contemporary Spanish Culture* (en prensa, en University of Toronto Press) examina la relación entre ideología, espectralidad y cultura visual en la España fascista y posfascista. Ha publicado varios artículos sobre cine español y artes visuales y está empezando una investigación para el proyecto de su segundo libro, basado en la fotografía, las heridas y la ética de la visualización.

**José Antonio Pérez-Bowie** (Alosno, España, 1947) es catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Salamanca. Sus líneas de investigación actual se centran en las relaciones de la literatura con el cine y otros medios audiovisuales. Autor de libros como *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo* (2004), *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica* (2008), *El mercado vigilado. La adaptación en el cine español de los cincuenta* (en colaboración con Fernando González, 2010), *Reescrituras de la imagen. Nuevos territorios de la adaptación* (ed., 2010) o *La noche se mueve. La adaptación en el cine del tardofranquismo* (ed., 2013).

**Hidenori Okada** (Aichi Prefecture, Japón, 1968) es conservador del National Film Center (NFC) del National Museum of Modern Art, en Tokio. Trabaja en la preservación, programación, didáctica, archivo y exposición de material no fílmico. Okada ha contribuido con ensayos en numerosos libros, sobre todo en japonés, en torno a la historia del cine documental y cultura cinematográfica nipona. Desde 2007 ha organizado exposiciones en el NFC, incluidas *Madame Kawakita, Her Life and Films*, *Soviet Film Posters in the Silent Era*, *Noriaki Tsuchimoto: The Life of a Documentary Filmmaker*, *Film Actress Kinuyo Tanaka at her Centenary*, *Noburo Ofuji: Pioneer of Japanese Animation*, *Akira Kurosawa at his Centenary*, *Kyoko Kagawa, Film Actress, The Art of Film Posters in Japan*, *Nikkatsu 100: A Century of Japanese Cinema*, y *Czech Posters for Films and Iconography of Yasujiro Ozu*.



# PUNTOS DE FUGA

*eXistenZ* describe un futuro en el que las videoconsolas son organismos vivos (nótese que el cable se asemeja a un cordón umbilical)



# Paraísos artificiales: la utopía cibernética en *eXistenZ*\*

Lidia Merás

«Las opciones proliferan a nuestro alrededor. Vivimos en un mundo infantil donde todo deseo, cualquier posibilidad, trátese de estilos de vida, viajes, identidades sexuales, puede ser satisfecho enseguida»

J. G. Ballard

## Introducción

El estreno de *Tron* (Steven Lisberger) en 1982 inaugura la corriente cinematográfica sobre realidad virtual, una tendencia que seguiría vigente tres décadas más tarde. La apuesta de Disney por este subgénero inscrito en la ciencia ficción resultó un fracaso en taquilla que muy posiblemente retrasó la consolidación de las ficciones sobre el ciberespacio hasta mediados de los noventa, fecha en que, coincidiendo con la popularización de internet, se revitalizó. Desde la película de Steven Lisberger, una proporción nada desdeñable de largometrajes dirigidos a grandes audiencias retomaron el asunto del ciberespacio y constituyeron una nueva tendencia integrada por películas como *Desafío total* (Total Recall, Paul Verhoeven, 1990), *El cortador de césped* (The Lawnmower Man, Brett Leonard, 1992), *Johnny Mnemonic* (Robert Longo, 1995), *Días extraños* (Strange Days, Kathryn Bigelow, 1995),



Escenarios anacrónicos y low-tech. Gas inserta el biopuerto ilegal a Pikul en su decrepita gasolinera

*Virtuosity* (Leonard, 1995), *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997), *Nirvana* (Gabriele Salvatores, 1997), *Nivel 13* (The Thirteenth Floor, Josef Rusnak, 1999), *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999) y *Matrix* (Andy y Lana Wachowski, 1999), a la que cabría añadir los dos filmes que completan la trilogía, *Matrix Reloaded* (2003) y *Matrix Revolutions* (2003)<sup>1</sup>. La mayoría de estas películas articulan pesimistas visiones urbanas de las que la población desea evadirse a través de la inmersión virtual. El rechazo hacia un mundo que se percibe inhóspito hace preferible abrazar una fantasía cibernética hecha a medida. La realidad virtual se erige así en una suerte de utopía tecnológica que permite al usuario liberarse del tedio cotidiano.

La puesta en escena de las proyecciones futuras había experimentado pocos cambios desde mediados de los noventa hasta la aparición de *Matrix* y *eXistenZ*, dos películas estrenadas el mismo año que se desmarcan de las convenciones instaladas en la recreación de escenarios virtuales<sup>2</sup>. Este artículo se ocupa en concreto de *eXistenZ*, por proponer una forma alternativa de imaginar el futuro que supera el manido aspecto de las películas de ciencia ficción anteriores y que mereció el Oso de Plata en Berlín por su «especial acabado artístico». La principal novedad de *eXistenZ* consiste en que dicha recreación se basaba en la estética de los videojuegos. A diferencia de *Matrix*, con la que inevitablemente fue comparada, el film de Cronenberg obtuvo una menor atención crítica<sup>3</sup>. No generó secuela alguna, ni se ha erigido en el arquetipo de escenario virtual por excelencia, si bien posee el interés añadido de plantear una valoración positiva de la realidad virtual, además de albergar una lúcida reflexión acerca del rol del artista en la sociedad contemporánea.

Al contrastar los escenarios de *eXistenZ* con sus precedentes, analizaremos los elementos que tradicionalmente

han compuesto los escenarios virtuales y, de forma simultánea, advertiremos las innovaciones incluidas en esta película. Con este fin se señalarán, en primer lugar, los modelos estéticos y narrativos que han servido para modelar la ciudad del futuro en las ficciones sobre realidad virtual para, a continuación, establecer los elementos que convierten a *eXistenZ* en una obra original que rehúye innumerables clichés.

### Lluvia, neón y oscuridad

En 1984 William Gibson publica *Neuromante*, punto de partida de la literatura *cyberpunk*. En el cine, la corriente floreció de forma tardía a mediados de los noventa con una serie de películas que reprodujeron el carácter distópico —o de utopía invertida— característico de la literatura *cyberpunk*. Hacia finales de la década, la expresión *cyberpunk* ya se aplicaba a una amplia variedad de disciplinas. Según Lia M. Hotchkiss, dicha tendencia se identificaba con el universo *hacker* y, estilísticamente, tomaba parte de sus referencias del cine negro al que añadía un «paisaje urbano en descomposición, calles resbaladizas a causa de la lluvia, música electrónica, y mentes y cuerpos conectados» (HOTCHKISS, 2003: 19).

En el ámbito cinematográfico existe bastante acuerdo en considerar a *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) la principal referencia a la hora de representar los escenarios de la ciudad virtual —por ejemplo, Bukatman (1997: 41) o Lacey (2000: 67)—. Aunque en términos narrativos nunca podría adscribirse a la tendencia *cyberpunk* puesto que en el filme no se menciona en ningún momento la realidad virtual, es indudable que la película de Ridley Scott ha sido clave en la construcción de la polis cibernética. Su interesante mezcla de géneros —cine negro y ciencia ficción— y, en particular, su personal estilo abigarrado, han influenciado enormemente esta nueva corriente de películas. Iconográficamente, su importancia reside en presentar un futuro de ruinas arquitectónicas y decadencia urbanística. La acción se situaba en el año 2019 en la ciudad de Los Ángeles, concebida como una urbe asfixiante sobresaturada con estímulos visuales de toda índole. En lugar de la soleada ciudad estadounidense anunciada en el rótulo inicial, la imagen que nos devuelve la pantalla es la de una oscura megalópolis postindustrial que se aleja de las higiénicas urbes del futuro precedentes, de luminosidad difusa y superficies cromadas. Cubierta a ras de suelo por una turbia neblina sobre la que intermitentemente descarga una fina lluvia, resulta difícil reconocer en ella a la ciudad de Los Ángeles original.

La huella de *Blade Runner* será especialmente palpable en aquellas películas realizadas entre la segunda mitad de los noventa y el fin del pasado milenio que exploran universos virtuales. *Johnny Mnemonic*, *Días extraños*, *Virtuosity*, *Nirvana* o *Nivel 13* imitarán sin rubor dicha ambientación. De ahí que el diseñador de producción Ni-

gel Phelps señalase la dificultad de distanciarse de ella: «Cualquier calle futurista que se muestre de noche, bañada por la lluvia y el neón es asociada a *Blade Runner*», lamentaba (JONES, 1995: 30). A consecuencia de ello, a finales de la década de los noventa, las películas sobre el ciberespacio se habían quedado ancladas en unos arquetipos explotados en exceso, tanto en términos visuales como narrativos<sup>4</sup>.

### Los videojuegos como modelo estilístico

Independientemente de su cronología, con la excepción de *Cypher* (Vincenzo Natali, 2002), y quizá también, de *Desafío total* —aunque su calculada ambigüedad no permite decantarse del todo—, las películas *cyberpunk* manifiestan un rechazo más o menos explícito hacia las alteraciones de la realidad propuestas por la tecnología y abogan por un uso controlado de las inmersiones virtuales. En sus argumentos sobrevuela el temor a que el usuario de esta nueva forma de consumo transforme un inocente divertimento en un refugio que lo convierta en un inadaptado social. En cambio *eXistenZ* defiende su empleo como evasión, aun cuando el mundo virtual sustituya a la realidad.

El film se ubica en un futuro en el que los diseñadores de videojuegos son considerados artistas. La protagonista, Allegra Geller, es una reconocida diseñadora cuya última obra, *eXistenZ* ha logrado alcanzar el anhelo wagneriano de crear una obra de arte total: un videojuego de tal verosimilitud que lo virtual es indistinguible del mundo real<sup>5</sup>. En el que sería el segundo guion original de David Cronenberg, la singularidad de *eXistenZ* consiste en que inaugura una forma radicalmente distinta de tratar el tema de la realidad virtual. El film traslada con gran acierto la puesta en escena de los videojuegos, para cuya recreación Cronenberg contó con varios de sus colaboradores habituales: Carol Spier (directora de arte), Howard Shore (compositor), Peter Suschitzky (fotografía), además de su hermana Denise Cronenberg, responsable del vestuario. La lóbrega iluminación, la estilización de los colores, los atuendos anodinos, la austeridad de los espacios o su inquietante música contribuyen a acercar la película al universo de las videoconsolas. El resultado es una ambientación que refuerza la sensación de representar un mundo encerrado en sí mismo, razón por la cual Steve Keane se preguntaba si, en realidad, el film había sido concebido para proyectarse en una sala de cine dado que «funciona mejor en la pequeña pantalla, el hogar natural de los videojuegos» (KEANE, 2002: 154). El propio Cronenberg confirmaba una búsqueda expresa del estilo visual de los juegos: «Si quieres que un personaje vista una camiseta a cuadros —señalaba— eso supone utilizar demasiada memoria, así que es mucho más fácil si lleva una camiseta de color beige» (citado en RODLEY, 1999: 8).

Una de las características que más llama la atención es que la película prescinde del uso abusivo de los efectos especiales —seña de identidad de buena parte de la ciencia ficción— y apuesta, por el contrario, por alejarse de lo espectacular (FISHER, 2012: 70). Asimismo, los movimientos de cámara, los encuadres y el montaje contribuyeron a replicar la estética de los videojuegos. Mark Browning ha observado la preferencia en *eXistenZ* por la utilización de un punto de vista bajo —perceptible en las tomas de la iglesia o del restaurante chino— que imita los encuadres de determinados juegos de ordenador (BROWNING, 2007: 162). Por otro lado, las transiciones entre un escenario y otro se resuelven de forma parecida a las de los videojuegos: simulando un paso al siguiente nivel del juego (KEANE, 2002: 152). La película tampoco duda en quebrar otras convenciones como la de interrumpir bruscamente la acción cuando el personaje de Ted Pikul, sobrepasado por los acontecimientos, reclama una pausa que le hace retornar de la ficción virtual al mundo real (POIRSON-DECHONNE, 2007: 453).

La manera en la que surgió la idea para realizar esta película contribuyó, sin duda, a evitar la repetición de modelos anteriores. En la primavera de 1995 la revista canadiense *Shift* propuso a Cronenberg que entrevistara a Salman Rushdie, autor amenazado de muerte por el fundamentalismo islámico tras la acusación de apostasía lanzada por el ayatolá Jomeini a tenor de la publicación de *Los versos satánicos* en 1988 (CRONENBERG, 1995). Al conocer a Rushdie, al director se le ocurrió realizar una película en la que el protagonista, además de ser diseñador de videojuegos como había pensado originalmente, estuviera en peligro por defender su arte. Así surgió el argumento de *eXistenZ*, donde la tímida Allegra Geller es

Allegra juega con una criatura bicéfala. La presencia del mutante alumbra la sospecha de que quizá los personajes se hallen dentro de un videojuego





Los avatares de Pikul y Geller, audaces y más activos sexualmente que en el mundo real

atacada por un fanático *realista* —contrario a los videojuegos por alterar el mundo tal como lo conocemos— en la primera demostración pública de su nueva creación. Un empleado de la firma de juguetes Antenna Research a la que pertenece *eXistenZ*, Ted Pikul, la acompañará en su huida durante la cual, mientras tratan de escapar de sus perseguidores, se conectarán al nuevo juego para comprobar que no ha sido dañado tras el incidente.

La película se desarrollará en un ambiente completamente distinto al que era habitual en las proyecciones futuras que abordaban el tema específico de la realidad virtual. *Nirvana*, *Días extraños*, *Matrix* o *Johnny Mnemonic*, establecieron un tipo definido de escenarios urbanos que hacía hincapié en los aspectos tecnológicos. Situaban la acción en mundos degradados en los que habitan informáticos, *hackers*, fuerzas del orden brutales y ambiciosos hombres de negocio, en un conglomerado abigarrado de pantallas de televisión gigantes, ordenadores, y todo tipo de aparatos que avivan la imaginación del espectador hacia un futuro tecnológicamente apabullante. En cambio en *eXistenZ* se propone una aproximación al futuro diferente basado en la premisa de que la tecnología se desarrolla en una dirección cada vez más biológica.

### Un futuro biodegradable

El escenario de *eXistenZ* es el único sobre realidad virtual que se sitúa fuera de una gran ciudad, descarta por completo los futuros postapocalípticos y se aleja expresamente de los escenarios *cyberpunk*. La acción se sitúa en el campo para evitar la convención de localizar la acción en una gran megalópolis que recuerde a *Blade Runner*<sup>6</sup>. Tampoco realiza crítica alguna a la brutalidad de las fuerzas del orden, la intromisión en la intimidad o el consumismo desbocado de nuestra época, motivos estos indispensables en las películas de ciencia ficción precedentes.

El futuro de *eXistenZ* tiene, al contrario que en los anteriores ejemplos, aspecto de presente. Las edificaciones conservan cierto aire retrógrado que podría interpretarse como un tipo de arquitectura tradicional conservado en las zonas rurales, o bien podría haber surgido en forma de *revival* arquitectónico. Filmada principalmente de noche, las edificaciones de *eXistenZ* son modestas y anticuadas: gasolineras semiabandonadas, fábricas de pequeño tamaño, cabañas aisladas en el bosque... La aglomeración opresiva de la ciudad superpoblada ha dado paso a una pequeña comunidad rural en la que la tecnología está integrada en el entorno pero sin abrumar al espectador. La granja que en la que se producen y procesan extraños bichos cultivados en un vivero, el restaurante chino donde el menú especial está elaborado con criaturas mutantes de reptiles y anfibios genéticamente alterados o las armas hipoalérgicas ensambladas a partir de los desechos de estas criaturas, conforman un universo visual perturbador. Aunque, por otro lado, si algo sorprende de esta concepción del futuro es su nula conciencia ecológica. Los bosques y ríos están plagados de estas extrañas criaturas, aparentemente inofensivas, que se reproducen en libertad sin que a nadie parezca importunar su presencia. Algunas han sido creadas por ingeniería genética para el consumo humano, otras simplemente habitan en armonía en el nuevo ecosistema. Es decir, no hay un contraste entre lo natural y lo producido por el hombre sino una integración de ambos. Significativamente, la naturaleza circundante dista de ser representada como una bella Arcadia que sirva de refugio ante la tecnología, como sugería la clausura de *Blade Runner* en el montaje original del film, en la que Deckard huía en automóvil con la cibernética Rachel hacia una zona visiblemente arbolada. En *eXistenZ* no hay necesidad de reconciliarse con el mundo natural porque lo biológico y lo tecnológico conviven en perfecta simbiosis.

La industria tecnológica punta no se desarrolla en grandes ciudades sino en pueblos donde las tareas se distribuyen en fábricas artesanales dispersas en plena naturaleza y con escasos empleados. La escena en la que observamos a unos operarios acudir a sus puestos de trabajo resulta reveladora. Los trabajadores actúan como zombis, formando una fila ordenada que avanza al compás y sin intercambiar palabra con el compañero. En el interior de la fábrica, ejecutan una labor repetitiva y poco gratificante. En este futuro próximo aunque indeterminado en el tiempo —las localizaciones anacrónicas impiden situarnos cronológicamente— contrasta la caracterización abúlica de los personajes con el apasionamiento que en ellos suscita el mundo virtual. Mientras se describe un mundo apacible, donde nunca pasa nada, de una sociedad que ha suprimido lo mecánico por lo biodegradable, los habitantes disponen de su ocio evadiéndose en juegos que transformen su existencia en una emocionante aven-

tura. Cualquiera prefiere quedarse en casa a disfrutar de su fantasía antes que salir de ella y toparse con la nada estimulante realidad. El atractivo del ciberespacio es que ofrece una libertad que no se encuentra en el mundo real, retratado como un lugar aburrido donde apenas existe margen de movimiento. Para contrarrestar tan insulso modo de vida los simulacros virtuales brindan la oportunidad de hacer realidad una aventura dentro de la cual se es el indiscutible protagonista.

En *eXistenZ* la inmersión en los paraísos artificiales ayuda a sobrellevar una existencia gris. Muestra representativa de ello es Gas, el personaje interpretado por Willem Dafoe, dueño de una gasolinera, solo, como él afirma, «en el nivel más patético de la realidad», ya que desde que conoció los videojuegos su vida empezó a cobrar sentido. En un diálogo en el que se trasluce la visión de Cronenberg acerca de la función del arte, Gas se erige en un firme defensor de las inmersiones virtuales que, según afirma, le han proporcionado momentos de tal intensidad que le han cambiado la vida. Frente a aquellos que tratan de coartar la opción de explorar nuevos escenarios e identidades, David Cronenberg aboga a través de este personaje por la libertad que proporciona el uso de esta tecnología. En una película en la que la protagonista es una diseñadora de videojuegos elevada a la condición de artista, la estima hacia la elaboración de mundos ficticios no puede ser mayor. De hecho, *eXistenZ* está trufada de alusiones al proceso creativo así como a los obstáculos con los que se encuentra todo creador debido al dogmatismo de unos pocos. Allegra Geller, perseguida como Rushdie por su obra, reflexiona en una determinada escena sobre cómo «la gente está programada para aceptar tan poco» cuando las posibilidades de creación son ilimitadas.

Cronenberg, cuya trayectoria se ha visto entorpecida en numerosas ocasiones por la censura —*Crash* (1996) es el caso más conocido—, se sitúa sin lugar a dudas del lado de su *alter ego* Allegra<sup>7</sup>. A tenor de sus conflictos con los censores, fue preguntado en cierta ocasión sobre si el artista tenía responsabilidad moral o social por sus creaciones. Cronenberg negó categóricamente tal obligación, una postura que plasmaría años más tarde en *eXistenZ*:

Tan pronto como sale a relucir la responsabilidad social o política, amputas la mejor extremidad que tienes como artista. Te condenas a un sistema muy restrictivo que va a empujarte, estirarte y moldearte haciendo de tu arte algo totalmente inútil e ineficaz (BRESKIN, 1992).

### ***eXistenZ*ialismo y libre albedrío**

El título del film homenajea a la corriente de pensamiento existencialista. El existencialismo apuesta por una vida en la que, según el lema sartriano, «el hombre está condenado a ser libre», lo que presupone la toma de decisiones sin la supervisión de un Dios protector. En *eXistenZ* los artistas del futuro descienden de la privilegiada posición

que tradicionalmente tenían —acentuada en tiempos de las vanguardias históricas— por la que debían ser antorchas que iluminaran un mundo nuevo. Dentro del videojuego diseñado por Geller el artista ya no es el responsable de dirigir al público ya que, gracias a la interactividad, el espectador abandona su postura pasiva y toma parte en el desarrollo de los acontecimientos. Con ello, el juego adquiere un carácter más democrático en el que el jugador se equipara con el creador del videojuego<sup>8</sup>.

En su adaptación de la novela de William Burroughs *El almuerzo desnudo* (Naked Lunch, 1991) Cronenberg reproduce al inicio la cita de Hassan-i Sabbah «*Nothing is true, everything is permitted*» [nada es verdad, todo está permitido] que el director canadiense interpretaba desde una óptica existencialista:

Dado que la muerte es inevitable, somos libres de inventar nuestra propia realidad. Somos parte de una cultura, de un sistema ético y moral, pero todo lo que tenemos que hacer es dar un paso fuera de este sistema para ver que nada es absoluto. [...] Entonces puedes ser libre. Libre para no ser ético, para ser inmoral [...]. Al final, si eres existencialista y no crees en Dios y en el juicio tras la muerte, puedes hacer todo lo que quieras (citado en BRESKIN, 1992).

Los videojuegos —a menudo criticados por alentar conductas perniciosas— son el escenario ideal en el que Cronenberg imagina en *eXistenZ* una suerte de mundo aparte que, a modo de campo de pruebas, se ha desembarazado de las habituales constricciones de la sociedad. El comportamiento de los jugadores queda así sujeto a su propio criterio. Como se señala en la película, la meta del videojuego es abierta, no está definida porque no ha sido impuesta por la creadora del videojuego, y lo interesante consiste en que esta solo depende de la actuación de los propios participantes. Geller advierte al novato Pikul que no existen normas preestablecidas; o, lo que es lo mismo, que «hay que jugar para saber

Gas arrodillándose ante su diosa, la artista Allegra Geller



en qué consiste». Serán las decisiones individuales las que determinen la partida. En consecuencia, dentro del videojuego, cada jugador crea su propio personaje, caracterizado con un acento, personalidad y forma particular de vestir. Es decir, crea su propia historia, pero también su propia identidad<sup>9</sup>. Así, la insegura Geller se convierte dentro de *eXistenZ* en una voluptuosa joven que toma la iniciativa en todo momento. Su peinado se volverá rizado, como el de muchas heroínas de acción, y su escote más generoso, lo que recuerda al tipo de público al que están mayoritariamente destinados ciertos videojuegos. En vez de su inofensivo aspecto inicial, Pikul lucirá tupé y llevará la camisa abierta, al tiempo que comenzará a imitar los ademanes de los héroes más estereotipados. En definitiva, seleccionados los atributos del avatar, la proyección que cada uno haga de sí mismo dentro del videojuego revelará, mayoritariamente, lo que se desea ser. Pero, en cualquier caso, se tratará de una decisión libre, aunque, claro está, no exenta de resultar codificada por las reglas de la sociedad de consumo. El usuario de esta tecnología reafirma su capacidad para elegir, puesto que esta forma de ocio permite seleccionar a gusto del consumidor la aventura que desea emprender. Se defiende así el empleo de la realidad virtual como evasión hasta sus últimas consecuencias, aun cuando esta sustituya al mundo exterior.

El que los personajes terminen comportándose como los personajes violentos y sexistas prototípicos de los

videojuegos ha supuesto que Alexia Bowler cuestione que dentro del videojuego exista verdaderamente el libre albedrío (BOWLER, 2007: 110). Sin embargo, Cronenberg está poniendo de relieve la aparente contradicción entre la libertad que ofrece la realidad virtual y el empleo que de ella hacen los personajes, ceñido, en la mayoría de las ocasiones, a satisfacer deseos reprobables. Sin embargo, la construcción de una identidad basada en arquetipos ideológicamente censurables es también una forma de libertad si proporciona diversión (FISHER, 2012: 72). De hecho, muchos de los guiños de la película tienen que ver con cómo nos dejamos seducir por la banalidad de los productos de ocio ofertados por la sociedad de consumo, aun cuando seamos capaces de detectar su componente controvertido. Así, Geller es consciente de que el juego conduce a su personaje a mantener relaciones sexuales con Pikul, y reconoce en esta pulsión: «un patético intento de aumentar la tensión emocional en la siguiente secuencia del juego». En otras palabras, ni siquiera la creadora está libre del determinismo narrativo procedente de la lógica argumental de los videojuegos, principal industria del ocio de un futuro no muy lejano. Sin dejar de ser una crítica hacia una sociedad en la que la única libertad de la que podemos disfrutar es aquella previamente puesta a disposición por la industria del entretenimiento, tales bromas no niegan el libre albedrío, tan solo exponen que su campo de acción es igual de limitado que en el mundo real.

La realidad virtual como vía de escape del monótono mundo real



El film mantiene en todo momento la percepción de que la realidad virtual es una tecnología liberadora. Prueba de ello es que Cronenberg muestra poca simpatía por los *realistas*, a los que retrata como peligrosos integristas religiosos. Los demiurgos que él propone —Allegra Geller o Yevgeni Nourish, el diseñador de *trasCendenZ*, juego al que parecen estar jugando todos los personajes del film en la escena final—, aunque adorados por sus acólitos, adoptan una postura más equilibrada con respecto a su público y así participan como un jugador más, sin imponer lo que es o no socialmente admisible, en la demostración de sus respectivos videojuegos. El film carece de clausura y, en lugar de proponer una reinstauración del orden con el regreso al mundo real, deja abierta la posibilidad de que el jugador/espectador decida en qué nivel de realidad (o más bien de ficción) se sitúa. Como señala Mathijs, es en este sentido en el que se puede definir *eXistenZ* como existencialista, pues subraya la responsabilidad de los actos de cada individuo mientras rubrica la imposibilidad de hallar una verdad o una realidad fuera de uno mismo (MATHIJS, 2008: 211).

## Conclusiones

«Los censores tienden a hacer lo que solo los psicóticos son capaces: confunden la realidad con la ficción»

David Cronenberg

La inmersión en paraísos generados electrónicamente se presenta en este film como una forma revolucionaria de evasión que permite experimentar sensaciones tan intensas que hacen menospreciar el mundo real. Sin embargo, esto no debe entenderse como un efecto secundario alienante. La sociedad descrita en *eXistenZ* niega cualquier posibilidad de elección. Sus habitantes, completamente abúlicos, no tienen capacidad para elegir. Viven en un mundo seguro y sin preocupaciones donde lo tienen todo hecho. Se aburren porque carecen de voluntad pero se ven incapacitados para cambiar su situación. El mundo que los *realistas* amparan impide de facto tener opciones, elegir o desarrollarse como individuo. Defendida por artistas, la realidad virtual, en cambio, favorece la posibilidad de elección. No es ningún opio para el pueblo porque ayude a vivir a los insatisfechos. Aun al contrario, la realidad virtual, en tanto que nuevo medio de creación, obliga a tomar decisiones difíciles, fuerza a tomar riesgos. Y aún va más allá, porque en ella hasta nuestros actos más cuestionables forman parte de la elección. El papel del artista como artífice de esta tecnológica vía de escape consiste en mantener sus creaciones al servicio de la emancipación individual y alejada de los intereses que otros intentan imponernos a la fuerza. El arte abre las posibilidades de imaginar un universo en libertad, penetra en nuestra forma de entender el mundo, lo cuestiona, y nos invita a participar en la toma de decisiones necesaria para el cambio.

En definitiva, si *eXistenZ* respalda el libre albedrío es porque aspira a salvaguardar al arte y, con él, a los mundos imaginados por los artistas. Al emular la estética de los videojuegos, la puesta en escena de *eXistenZ* se erige en toda una declaración de intenciones. Desmarcándose de los manidos códigos de representación de las películas *cyberpunk*, refuerza simultánea y conscientemente el carácter ilusorio de los escenarios y de los acontecimientos descritos. De ese modo reclama para sus personajes, y por ende para nosotros, los espectadores, la libertad de movimientos y la licencia creadora que Salman Rushdie (o, en menor medida, el propio Cronenberg) han visto amenazadas. Como cualquier autor, Cronenberg construye así un paraíso artificial que, por su voluntad expresa de trascender lo real, choca con las resistencias de los biempensantes, aquellos que no toleran que lo válido en la ficción no tiene por qué corresponder con lo admisible en el mundo real.

La máxima aspiración de los artistas de todos los tiempos es lograr una obra que absorba todas las percepciones y sensaciones del espectador sumiéndole en un espectáculo que lo aisle del exterior —la «obra de arte total»—. La idea de que los videojuegos se conviertan algún día en obras de arte no es, por tanto, tan descabellada. ■

## Notas

\* La autora agradece a Valeria Camporesi sus observaciones sobre la versión inicial de este trabajo. La investigación de este artículo también se ha beneficiado de la financiación recibida del Programa de Movilidad de Recursos Humanos del Plan Nacional (I-D+i 2008-2011) del Ministerio de Educación español.

\*\* Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por la autora del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. (Nota de la edición.)

1 A comienzos del nuevo milenio se estrenó el *remake* hollywoodiense de *Abre los ojos*, *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, 2001), así como *Paycheck* (John Woo, 2003), *Cypher* (Vincenzo Natali, 2003), o, más recientemente, la secuela de *Tron*, *Tron: Legacy* (Joseph Kosinski, 2010). También la nueva versión de *Desafío total* (*Total Recall*, 2012), dirigida por Len Wiseman.

2 David Lavery comparaba ambos filmes en Lavery (2001: 150-157).

3 Una atención parcialmente subsanada por Hotchkiss (2003), Bowler (2007), Poirson-Dechonne (2007), Wilson (2011) y Fisher (2012).

4 Véase al respecto el artículo de Claudia Springer (1999: 203-218).

5 Richard Wagner (1813-1883) formula el concepto de *gesamtkunstwerk* en su ensayo *La obra de arte del futuro* (*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849).

6 David Cronenberg hizo expresa su intención de evitar las comparaciones con *Blade Runner* en Grünberg (2006: 165) y Rodley (1999: 10).

7 Véase al respecto *The Crash Controversy* (BARKER, ARTHURS y HARINDRANATH, 2001).

- 8 «Existe la noción —señalaba Cronenberg—, quizás anticuada, de que un artista es una persona con visión que dirige a su público hacia un universo que el receptor no puede controlar por sí mismo. Pero si existiera una verdadera interactividad, y el público pudiera tomar sus propias decisiones, el juego se convertiría en algo parecido a una democracia y perdería el carácter autocrático del arte, que proviene del poder tiránico del artista». Citado por Antonio Weinrichter (RODLEY, 1997: 296).
- 9 Esta necesidad de inventarse a uno mismo ha sido interpretada por William Beard como característica del existencialismo defendido en *eXistenZ* (BEARD, 2006: 430).

## Bibliografía

- BALLARD, J. G. (1996). *Crash* (Prólogo a la segunda edición francesa). Barcelona: Minotauro.
- BARKER, Martin; ARTHURS, Jane; HARINDRANATH, Ramaswami (2001). *The Crash Controversy. Censorship Campaigns and Film Reception*. Londres: Wallflower Press.
- BEARD, William (2006). *The Artist as Monster. The Cinema of David Cronenberg*. Toronto: University of Toronto Press.
- BOWLER, Alexia (2007). *eXistenZ* and the Spectre of Gender in the Cyber-generation. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 5(2), 99-114.
- BRESKIN, David (1992). David Cronenberg. The *Rolling Stone* Interview. *Rolling Stone*, 6 Febrero 1992, 66-70, 96. Recuperado de <<http://www.davidcronenberg.de/lunchstone.html>>
- BROWNING, Mark (2007). *David Cronenberg: Author or Film-Maker?* Chicago: Intellect.
- BUKATMAN, Scott (1997). *Blade Runner*. Londres: British Film Institute.
- CRONENBERG, David; RUSHDIE, Salman (1995). Cronenberg Meets Rushdie. David Cronenberg and Salman Rushdie Talk About the Vicious Media, the Internet, Crashing Cars and More. *Shift*, 3-4(35). Recuperado de <[http://www.davidcronenberg.de/cr\\_rushd.htm](http://www.davidcronenberg.de/cr_rushd.htm)>.
- FISHER, Mark (2012). «Work and Play in *eXistenZ*». *Film Quarterly*, 65(3), 70-73.
- GIBSON, William (1984). *Neuromancer*. Nueva York: Ace Books.
- GRUNBERG, Serge (2006). *David Cronenberg*. Londres: Plexus.
- HOTCHKISS, Lia M. (2003). «Still in the Game». Cybertransformation of «The New Flesh» in David Cronenberg's *eXistenZ*. *Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film and Television*, 52, 15-32.
- JONES, Alan (1995). *Judge Dredd*. From Comic to Film. *Cinefantastique*, 26(5), 20-22.
- KEANE, Steve (2002). From Hardware to Fleshware: Plugging into David Cronenberg's *eXistenZ*. En G. KING y T. KRZYWINSKA (eds.). *ScreenPlay. Cinema / Videogames / Interfaces* (pp. 145-156). Londres: Wallflower.
- LACEY, Neal (2000). *Blade Runner*. Londres: York Press.
- LAVERY, David (2001). From Cityscape to Cyberspace: Zionists and Agents, Realists and Gamers in *The Matrix* and *eXistenZ*. *Journal of Popular Film and Television*, invierno, 150-157.
- MATHIJS, Ernest (2008). *The Cinema of David Cronenberg. From Baron of Blood to Cultural Hero*. Londres: Wallflower Press.
- POIRSON-DECHONNE, Marion (2007). Jeu de l'imitation du jeu: la réalité virtuelle dans *eXistenZ* de Cronenberg. En M. CARCAUD-MACAIRE (ed.), *L'imitation au cinéma* (pp. 449-465). Montpellier: Les Éditions du CERS.
- RODLEY, Chris (ed.) (2000). *David Cronenberg por David Cronenberg*. Barcelona: Alba Editorial.
- RODLEY, Chris (1999). Game Boy. *Sight and Sound*, 9(4), April, 8-10. Recuperado de <<http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/149>>.
- SPRINGER, Claudia (1999). Psycho-Cybernetics in Films of the 1990's. En A. KUHN (ed.). *Alien Zone II* (pp. 203-218). Londres/Nueva York: Verso.
- WILSON, Scott (2011). *The Politics of Insects. David Cronenberg's Cinema of Confrontation*. Nueva York: Continuum.

Lidia Merás (Asturias, 1977) es doctora en Historia del Cine por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha coeditado los cuatro primeros volúmenes de *Desacuerdos* (Barcelona, MACBA, 2007) y publicado en diversos medios, entre los que se encuentran *Senses of Cinema*, *La furia humana*, *Anàlisi* o *Artszin*. Desde 2002 forma parte del consejo de redacción de *Secuencias* (UAM/Abada). Pertenece al departamento de Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra, aunque en la actualidad disfruta de un contrato como investigadora en Royal Holloway (University of London).

# **Michel Chion en *La audiovisión* y una propuesta práctica sobre un fragmento de *Nostalgia* de Andrei Tarkovski\***

Josep Torelló  
Jaume Duran

El análisis audiovisual de la música en relación a la imagen, dentro de un marco general de los estudios cinematográficos, puede no haber indagado aún lo suficiente en cómo la música y el sonido inciden en la creación de un discurso audiovisual. Es plausible afirmar que la música, cuando aparece en la pantalla, cuando es partícipe en la escena mediante alguna de sus formas audiovisuales, incide, desde un punto de vista ontológico, en la creación y definición de la diégesis fílmica; la música influye de manera decisiva en la elaboración del discurso audiovisual desde un punto de vista formal, narrativo, poético, dramático o psicológico, entre otros.

Esta es una intuición extendida entre directores, aficionados y espectadores de cine, y una muy divulgada cita de Francis Ford Coppola resume esta percepción del papel de la banda sonora en el conjunto audiovisual: «el sonido es el mejor amigo del director porque influye en el espectador de manera secreta» (NIETO, 2002: 1).

Efectivamente, la música y la imagen son dos elementos estructurales del binomio audiovisual que se tocan, se encuentran, se pisotean, se incordian o, incluso, se manipulan dentro del marco general de su arquitectura formal y capacidad expresiva. Aunque la manera en que estas relaciones se establecen no deberían por qué resultar, tal y como insinúa Coppola, ni secretas, ni misteriosas.

Debemos poder explicar, desde la teoría, cuál es el papel de la música y el sonido en el conjunto del aparato teórico cinematográfico. En este sentido, los estudios audiovisuales sobre la música y la banda sonora, proliferan en las últimas décadas y demuestran un creciente interés por una disciplina en la que, tradicionalmente, ha existido un enorme vacío teórico.



Arriba. Erland Josephson interpreta a Domenico. Abajo. Domenico se rocía de gasolina después del *speech*. / Cortesía de Trackmedia

El teórico francés Michel Chion —investigador, compositor de música concreta y discípulo intelectual de Pierre Schaeffer— se interesó, desde la década de los años noventa, en explorar e intentar jerarquizar esta relación expresiva. Se puede añadir también la obra de otros investigadores, como Claudia Gorbman, John Mundy o Kathryn Kalinak, en la lista de investigaciones actuales y relevantes dentro de la disciplina, aunque los estudios de estos últimos no siempre los podemos considerar como un análisis de la música en el marco de una estética cinematográfica, enfoque desde el que parte el presente artículo.

La aportación de Michel Chion a los estudios audiovisuales es un conjunto de perspectivas innovadoras que desarrolló en su paradigmático estudio *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido* (1993)<sup>1</sup>. En esencia, Chion postulaba que la música es una plataforma creadora y transformadora del espacio-tiempo diegético; es el elemento más libre de los recursos dramáticos y de la convención audiovisual; el elemento discursivo que se encuentra menos condicionado a la necesidad de verosimilitud que, en cierto grado, necesita toda propuesta cinematográfica; la música *coirriga* y *coestructura* el discurso audiovisual (CHION, 1997: 217-220). «La música es presencia antes que medio» (1997: 192).

En esta dirección, en el presente artículo se realiza un análisis de caso único valiéndose de la secuencia final de *Nostalgia* (Nostalghia, 1983), del cineasta Andrei

Tarkovski, siguiendo la propuesta metodológica de análisis conjunto de la imagen y la banda sonora desarrollada por Michel Chion en *La audiovisión*.

El legado de Tarkovski es el de un artista particular; su corpus fílmico es reducido aunque despierta un gran y creciente interés. La banda sonora analizada, en términos absolutos tiene un papel poético y dramático notable en la secuencia —siguiendo la tónica general del film *Nostalgia*, y siendo una constante general en la filmografía de Tarkovski—; aunque cuantitativamente la presencia de la música es muy escasa. «Teóricamente el cine bajo su forma más pura debería poder arreglárselas sin música» escribió Tarkovski, citado por Chion (1997: 32).

En este contexto surge la hipótesis que unos pocos compases icónicos de la *Novena Sinfonía* de Ludwig van Beethoven —nótese un adjetivo de carácter visual para una música—, resultan capitales en la vertebración de un discurso fílmico realizado desde la peculiar mirada de Tarkovski: en la secuencia del *speech* del enloquecido Domenico, personaje interpretado por Erland Josephson, la música recrea, a la vez que sintetiza, un discurso humanista que se ha construido a lo largo del film, y al que los coros del *Himno de la Alegría* llevan a su clímax dramático.

### **Esculpir en el tiempo y el *Himno de la alegría* en un radiocasete**

Formalmente, los films de Andrei Tarkovski se caracterizan por mostrar una fuerte personalidad que los convierte, dentro la filmografía occidental, en trabajos únicos, complejos y personales. Además, en su cine reside la semilla de un importante componente teórico que desarrolla en el imprescindible ensayo *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine* (1991): el principio estético cinematográfico que consiste en «fijar de un modo inmediato el tiempo, pudiendo reproducirlo todas las veces que [se] quiera [...]». Se trata del tiempo en forma de hecho» (TARKOVSKI, 1991: 83, 95).

El film *Nostalgia*, el sexto y penúltimo largometraje de Tarkovski, fue el primero que rodó fuera de su URSS natal. Empezó siendo una coproducción soviético-italiana, aunque la productora soviética Sovin Film se apartó rápidamente del proyecto. La relación de Tarkovski con las autoridades soviéticas evolucionó hacia el conflicto desde que rodó *Andrei Rublev* (Andrey Rublyov, 1966) y, finalmente, Tarkovski optó por el exilio personal, político y artístico.

En el film se narra el sentimiento de desarraigo que sufre el poeta Andrei Gorchakov, interpretado por el actor Oleg Yankovskiy, mientras viaja por la Toscana siguiendo los pasos del exilio de Sasnowskij, un compositor ruso de finales del siglo XVIII; el contexto de la obra bien puede considerarse un autorretrato emocional del momento que vivía el propio director del film.

En el desenlace del film, el personaje apocalíptico Domenico realiza un sentido *speech*: de pie, encima de la estatua ecuestre de Marco Aurelio en el Capitolio de Roma, trama un bello discurso momentos antes de realizar una acción suicida. Esta es la secuencia final, el clímax narrativo del film: Domenico realiza un parlamento humanista, se rocía de gasolina, trata de accionar un par de veces el encendedor y, al fin, consigue la llama que le hace arder en carne viva. El fragmento sucede en paralelo a la otra acción determinante de la trama en la que Gorchakov, siguiendo las indicaciones previas de Domenico, atraviesa la piscina del balneario, en un plano secuencia excelente, con una candela encendida para retar, desde el mundo físico, cierto existencialismo que anteriormente le ha alimentado el personaje de Erland Josephson.

Una cuestión interesante del fragmento que analizamos es que en él se hace una referencia explícita y directa a la música. Es decir, *la música* tiene un papel dramático en la acción que se narra, tanto en un aspecto formal —música que suena en pantalla— como en un nivel dramático —el personaje pide que suene *la música*—. La música se referencia dentro de la acción, *la música* como un objeto de la escena, como acompañante de una liturgia: «Y ahora, música» dice Domenico mientras se prepara para arder a *lo bonzo*.

Este elemento musical se recrea en la diégesis fílmica mediante una reproducción mecánica, sonando en un radiocasete; por lo tanto, en un inicio, la música tiene una consideración de elemento diegético. Pero dicho objeto escénico traspasa gradualmente la barrera etérea hacia un tiempo no fílmico —no diegético—, mientras, en la pantalla, vemos cómo el cuerpo de Domenico es abrasado por las llamas. La música se libera de su atadura como elemento narrado dentro de la acción, como elemento explícito, para transformarse en un elemento formal del lenguaje audiovisual —elemento no diegético— cuando este ocupa todo el espacio sonoro de la escena. Finalmente, en la conclusión de la secuencia, la música vuelve a ser un objeto de la escena dentro de la acción narrada; vuelve a su condición inicial de objeto explícito, de música sonando en un radiocasete, de música diegética, después de haber mutado entre los diferentes espacios fílmicos posibles de la escena.

Esta consideración audiovisual autoreferencial sobre la propia música; el papel de la música en la liturgia que se desarrolla en la escena —y, por extensión, en el drama y en la propia ontología de cualquier film—; y la evolución —vinculada a la expresividad y a su uso dentro del aparato teórico— de la posición de la música en el plano sonoro de la secuencia, alternativamente, de un estado diegético a un estado no diegético, hace esta secuencia óptima, desde nuestro punto de vista, para ejemplificar la plusvalía del elemento musical en el conjunto del aparato teórico del lenguaje audiovisual.



Arriba. La escena es poblada por silenciosas figuras humanas. Abajo. Un personaje de la escena imita los movimientos de Domenico. / Cortesía de Trackmedia

### **Análisis experimental de la secuencia de *Nostalgia* según la metodología de análisis descrita en *La audiovisión***

En *La audiovisión* se describió, desarrolló y teorizó un modelo de análisis que intenta profundizar en la interacción que se establece entre banda sonora e imagen en el marco del audiovisual. El método analítico propuesto persigue, según el propio autor, un triple objetivo: primero, satisfacer la pura curiosidad intelectual; segundo, encontrar un posicionamiento teórico con el objetivo de profundizar en el análisis de las estructuras audiovisuales y la armonía estética; y tercero, establecer un ejercicio antioscurantista frente a las propias percepciones, uno de los pilares teóricos del concepto *audiovisión*: tomar conciencia de cómo un sentido influye en la percepción del otro, «¿Qué veo de lo que oigo? ¿Qué oigo de lo que veo?» (CHION, 1993: 173, 179).

La primera parte del análisis conjunto de la música e imagen es la *exigencia verbal*, una descripción contextual y nominal de la secuencia; describir el plano cinematográ-

fico y su contenido icónico y, a la vez, catalogar los elementos sonoros y musicales más destacados.

La segunda parte del análisis, llamada *procedimiento de observación*, es la que desarrollamos en este artículo. Esta es quizás la parte de más entidad teórica y analítica de la metodología por su carácter experimental —y donde Chion se posiciona más a contracorriente—, en ella se engloba el *método de los ocultadores* y el *matrimonio a la fuerza*.

El *método de los ocultadores* consiste en una observación separada de los elementos que conforman el discurso fílmico; ocultar los objetos sonoros de los elementos visuales, y viceversa. El objetivo es romper el contrato audiovisual establecido por el autor y analizar sus elementos fundamentales de manera aislada: realizar un proceso de desmontaje, de deconstrucción del sincronismo.

Dicha deconstrucción se lleva a la práctica mediante dos procedimientos. El primer desmontaje sirve para analizar el elemento de la banda sonora y lo hemos denominado *escucha acusmática*<sup>2</sup>; su objetivo es analizar el objeto sonoro sin visualizar la fuente sonora de la que emana. El segun-

Arriba. Los sucesivos clics del encendedor de Domenico. Abajo. El denso tráfico y la gente son silenciados en la secuencia. / Cortesía de Trackmedia



do desmontaje es el procedimiento, que hemos llamado *visualización sorda*<sup>3</sup>, en el que se analiza la secuencia esta vez sin la banda sonora. Chion expresa de la siguiente manera la intención del *método de los ocultadores*: «se tiene así la posibilidad de oír el sonido tal y como es, y no como lo transforma y enmascara la imagen; y ver la imagen como es, y no como el sonido la recrea» (1993: 174).

### 1. *Método de los ocultadores*

Al llevar a la práctica la *escucha acusmática* en la secuencia final del film *Nostalgia*, se destaca la presencia de una ventisca suave que nos remite a un espacio abierto; un rumor continuo, sin distinguirse si es una brisa o el típico ruido de fondo que ocurre en toda captación técnica. Este rumor, situado en un plano lejano, contrasta con el primer plano sonoro en el que se encuentra la voz de Domenico —doblada por el actor italiano Sergio Fiorentini—, la dicción de la voz es clara, melosa y rítmica.

Hay una cierta evocación de movimiento. Unos ladridos de perro rompen el crepitar del silencio creando una creciente tensión ambiental; a la vez, en un primer plano auditivo, sin reverberación, descubrimos los sucesivos clics de un encendedor. Escuchamos un sonido que identificamos como una combustión.

Una cinta analógica suena mal, estropeada: se percibe un error técnico en el intento de reproducir una música; un sonido que resulta molesto, fantasmagórico. De repente, la cinta se repara y se escucha música inteligible de instrumentos de viento metal. Es probable que el espectador aún no reconozca el fragmento musical que se reproduce mecánicamente en la diégesis. Un perro sigue ladrando violentamente en un plano sonoro muy próximo a la música y se identifica, finalmente, la partitura que está sonando: los conocidos coros de la *Novena Sinfonía* de Ludwig van Beethoven aparecen en escena. Ya no se escucha los ladridos del perro, ni el crepitar de fondo continuado; los coros de la *Novena* han ocupado todo el espacio fílmico sonoro de la secuencia.

La audición de la secuencia termina cuando se capta otra vez el fallo mecánico en la reproducción de la cinta; se percibe claramente el error. La música recobra al instante el espacio sonoro que ocupaba previamente, y rápida se desvanece. Se oye de nuevo el crepitar de fondo y, desde el instante en que no se percibe la música, se hacen evidentes unos tremendos y angustiosos chillidos guturales que concluyen la secuencia.

En relación a la banda de imagen, su análisis a través del ejercicio de la *visualización sorda*, hace evidente que la secuencia contiene *travellings* lentos y composiciones de planos detallistas y pictóricas. En este sentido, se destaca el *travelling* que recorre la bastida que envuelve la estatua ecuestre, terminando en la espalda de Domenico; se observa en el plano una panorámica de Roma al atardecer, que evoca cierta ligereza del aire. Se descubre una gran

profundidad de campo: resulta sorprendente visualizar una densa circulación de vehículos en una circunvalación situada en la lejanía.

La sensación global durante la visualización es que el ritmo interno de la secuencia se acelera: en silencio, la cámara se mueve con más dinamismo y agilidad. Además, las imágenes son mucho más ruidosas de lo que han parecido en la visualización estándar.

Es interesante remarcar que en la *visualización sorda* de la secuencia, se destacan las figuras humanas que ocupan la escena. Estas figuras no están sonorizadas en la secuencia original y, al visualizar las imágenes sin su banda sonora, se descubre una escena mucho más poblada y tumultuosa. El mismo fenómeno de ocultación ocurre con otros elementos, como la visualización de un fuerte viento, muy evidente en las imágenes silenciosas, pero que, al igual que la multitud, se mantiene oculto en la sonorización de la secuencia original. Se aprecia, además, una aceleración de la acción y del montaje *in crescendo* a medida que se aproxima el desenlace. Esta se expresa con el uso de los *travellings* frontales que, generalmente, cierran de manera paulatina un plano general.

En resumen, en la realización del *método de ocultadores* se observa una imagen —de naturaleza ruidosa— silenciada por la banda de sonido, y una música que ocupa, alternativamente, los distintos planos posibles dentro del aparato teórico audiovisual.

## 2. *Matrimonio a la fuerza*

El *matrimonio a la fuerza* es el siguiente estadio del análisis propuesto por Chion dentro del *procedimiento de observación*; un proceso experimental y creativo que se fundamenta en cambiar la música de la secuencia manteniendo la misma banda de imagen. Se distorsiona y altera la relación original de los elementos audiovisuales y permite tomar conciencia de la aleatoria relación que a veces existe entre ambos elementos dentro del lenguaje audiovisual, dejando en el análisis un espacio para cierta creatividad.

En el momento en que se manipula de manera creativa la secuencia estamos creando un nuevo sincronismo; es un estado de análisis próximo al instante de génesis artístico. Se encuentran puntos de síncreis<sup>4</sup> imagen-música que se crean de manera no premeditada, a la vez que otros originales desaparecen.

Al unir la banda de imagen con la nueva música —un segmento aleatorio de la *Cantata BWV 54* compuesta por Johann Sebastian Bach, elegida porque comparte con la *Novena* una serie de atributos (ambas son fácilmente identificables por el espectador como *música clásica*), a la vez que, por las propias características musicales de la pieza, Bach resulta un buen contrapunto a Beethoven— y al visualizar esta nueva unión se destaca que la secuencia parece expandirse temporal-



Domenico arde a lo bonzo. / Cortesía de Trackmedia

mente; la música —de un *tempo* más pausado que la original— manipula y dilata la percepción temporal de la secuencia. El sentido expresivo general de la secuencia es —con algunos rasgos diferenciados— parecido al original: un aura de cierta solemnidad en una acción que deviene liturgia.

La principal diferencia con la secuencia original es que la versión manipulada parece que obvia el conflicto dramático del personaje —tan presente y subrayado con la música de Beethoven—. Es decir, la música de Bach parece que transforma el drama positivamente: se espera que alguien apague el fuego que hace arder a Domenico, que este no resulte herido de muerte; la nueva música crea la sensación de que el conflicto se solucionará de un momento a otro sin mayores consecuencias. Con la *Cantata*, la acción narrada en la secuencia pierde dramatismo, parece que *no pueda terminar mal*. Esta importante consideración sobre cómo la música determina la dramaturgia, la narración, lo explicitado en la secuencia de imágenes, es una de las principales aportaciones, a nuestro modo de ver, de la metodología y la perspectiva teórica de Michel Chion.

En el aspecto formal del sincronismo, encontramos que la caída del cuerpo en llamas no es un punto de sincronía remarcado como lo era en el original; sí lo es, por el contrario, la caída, por mimesis, de un personaje espectador de la escena que observa e imita las acciones de Domenico desde la plaza. Su caída al suelo, instantes después de la caída de Domenico, coincide con la resolución de una progresión armónica. Este hecho convierte el punto de verticalidad entre música —resolución armónica— e imagen —caída del personaje— en un punto de síncreis que no existía en la secuencia original. En esta cuestión, un cambio del segmento musical escogido podría variar este punto de síncreis, obviándolo o haciéndolo aún más potente y remarcado.



Unos angustiosos chillidos guturales concluyen la secuencia. /  
Cortesía de Trackmedia

En general, la secuencia manipulada pierde profundidad y énfasis dramático, aunque cabe destacar que el recorrido por los diferentes planos sonoros de la diégesis consigue un efecto expresivo parecido al conseguido en la secuencia de Tarkovski: terminar bruscamente la reproducción de la música debido al error mecánico hace que se evidencie una sensación de vacío, de vuelta a una realidad, de escape de un artificio producido por la *presencia* de la música.

Se cierra el análisis con la siguiente consideración técnica: ambas grabaciones —la *Novena* y la *Cantata*— tienen un registro frecuencial parecido por lo que se sitúan en planos sonoros similares. Creemos que quizás es por esta cuestión que la música de Bach no distorsiona la definición ni la percepción espacial de la diégesis —sí la dramaturgia—, como sí es probable que sucediera con una producción más actual con una mayor dinámica de frecuencias.

Finalmente, las consideraciones observadas en el *procedimiento de observación* —que engloba el *método de los ocultadores* y el *matrimonio a la fuerza*—, descrito y llevado a la práctica en este artículo, permiten que, cuando visualizamos nuevamente la secuencia bajo la apariencia original, se responda al planteamiento teórico desarrollado en *La audiovisión*: ¿qué veo de lo que escucho, qué escucho de lo que veo?

Es la intención final del análisis considerar la naturaleza artística y expresiva, la plusvalía y el valor añadido, de la música en la imagen cinematográfica. Desarrollar una reflexión sobre lo que Chion definió como la tela audiovisual (1993: 195-197); es decir, una reflexión sobre los mecanismos con los que el artista lleva el contrato audiovisual, y su lenguaje, al límite de sus posibilidades expresivas y dramáticas. Reflexiones que constituyen el núcleo de un estudio de la estética cinematográfica y que, en relación a la secuencia de Tarkovski, se materializa en el tránsito paulatino que realiza la música por los diferentes campos sonoros de la escena.

## Conclusión

El método de análisis conjunto de la imagen y la banda sonora establecido por Michel Chion en *La audiovisión* nos permite indagar en la relación que se establece entre los dos elementos principales del audiovisual en el marco de su aparato teórico, y en cómo esta relación determina el significado del discurso fílmico de la secuencia final de *Nostalgia* de Andrei Tarkovski. Uno de los logros del análisis de Chion es que pretende ser interdisciplinar, sin refugiarse solo en el análisis visual o en el musicológico.

En este sentido, el análisis del valor añadido de la música ha resultado muchas veces estéril e infructuoso, condicionado por la propia naturaleza y epistemología musical, a menudo considerada insignificante. Se argumenta que los infructuosos resultados de las investigaciones en la materia han sido consecuencia de no proponer una metodología interdisciplinar validada de análisis de la música en el audiovisual; es decir, existe la necesidad de establecer un método de análisis conjunto de la imagen, el sonido y la música, ya que se ha constatado que seguir la metodología de los estudios musicológicos o de la teoría cinematográfica conduce inevitablemente a resultados baldíos (FRAILE, 2008: 22). En esta dirección, la propuesta de análisis descrita en *La audiovisión* contribuye a resolver parte de este problema metodológico.

Aunque hay que considerar que la metodología descrita por Chion deja de lado elementos de análisis que en los últimos años han ganado centralidad en el debate generado en torno a esta disciplina. Uno sería el concepto de la *audiovisualización* de la música (GOODWIN, 1993: 50): considerar que la recepción de la propia música es más que un texto musical, que es ya en sí misma un texto audiovisual. Desde esta perspectiva, se analizaría también la *precarga* sociológica, ideológica y significativa de la *Novena Sinfonía*, y cómo este significado *pre-loaded* de la música (MUNDY, 1999: 5) condicionaría el discurso audiovisual, aportando aún más complejidad al análisis interdisciplinar.

Aun así, consideramos que un análisis desde esta metodología evidencia que el valor añadido y expresivo del uso de la música en la secuencia filmada por Tarkovski consiste en que esta se desplaza por los diferentes planos sonoros de la escena, recorriendo, alternativamente, el espacio diegético y no diegético. El montaje llevado a cabo con la *Cantata* de Johann Sebastian Bach manipula ligeramente la percepción temporal y dramática de la escena original, se obvia el conflicto y la acción narrada pierde dramatismo, aunque no se distorsiona la definición del espacio. Con la manipulación de la *Cantata* aparecen nuevos puntos de *síncresis*, a la vez que desaparecen otros.

Las consideraciones generales que observamos al desarrollar el *procedimiento de observación* son que la banda sonora —de carácter silencioso— influye en la elaboración del sentido general de la secuencia, ya que parece que la imagen es, por sí sola, propensa al movimiento y al ruido.

Se observa que hay una correspondencia entre los resultados obtenidos y la propuesta teórica expresada por Chion, la cual persigue el objetivo de identificar los sonidos en el vacío (CHION, 1993: 179): se identifican objetos sonoros que la imagen evoca pero que no son reproducidos mecánicamente en la visualización, mientras que se identifican las significaciones existentes que no son representadas de forma explícita a través del lenguaje logocéntrico, pero que emanan del conjunto audiovisual a través de la pantalla.

En perspectiva de una futura investigación, sería oportuno realizar alternativamente diversos ejercicios de *matriomonio a la fuerza*, utilizando músicas de distintos géneros y épocas, registradas con diversas técnicas —y de última generación—, para analizar cómo reaccionaría la imagen a estas nuevas manipulaciones y poder realizar un análisis comparativo.

Para terminar, constatar que la *Novena Sinfonía* de Ludwig van Beethoven, contrastada con la música de Bach, encaja mejor en la dramaturgia de la escena y la condición; tensa la tela audiovisual al límite de su capacidad expresiva —que reafirma ciertos planteamientos teóricos de Chion, como la, a veces, arbitrariedad de la relación imagen-sonido—, y hace que, aunque se visualicen unas imágenes impactantes y duras, el clímax narrativo del film se aproxime, con los coros del *Himno de la alegría*, a una proclama lírica de humanismo, propia de la mirada cinematográfica que, a lo largo de toda su intensa carrera, realiza Andrei Tarkovski. ■

## Notas

- \* Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por los autores del texto. Se trata de fotogramas (capturas de pantalla) de *Nostalgia*. Agradecemos a Trackmedia la autorización para su reproducción en estas páginas. (Nota de la edición).
- De ahora en adelante se referencia este trabajo como *La audiovisión*. El interés académico de Michel Chion sigue una línea clara de estudio, que se sustenta en sus trabajos anteriores, como *El sonido en el cine* (1985), *La voz en el cine* (1985), y que completa en *La música en el cine* (1995), o en el, aún inédito en castellano, *Un art sonore, le cinéma* (2003), entre otros.
  - El concepto *escucha acusmática* se hereda de la propuesta de diferentes escuchas de Schaeffer (1998: 159-169), en la que se diferencia la fuente sonora del objeto sonoro (1998: 49). «La situación acusmática [...] nos prohíbe simbólicamente toda relación con lo que es visible, tocable o medible» (1998: 57).
  - Partiendo de la diferenciación entre objeto sonoro y fuente sonora, se considera que las imágenes sin música, ni sonido, pueden sugerir sonidos, golpes y ritmos. La terminología *visualización sorda* permite hacer una reflexión sobre el concepto *cine mudo* y sobre la propia potencialidad de la imagen; la imagen no es *muda*, en todo caso el espectador —debido a una incapacidad técnica— se convierte en *sordo*. En este sentido, la terminología anglosajona *silent cinema* («cine silente») parece más precisa.

- El neologismo *síncresis* se define como el punto de síntesis de una sincronía, «la soldadura irresistible y espontánea que se produce entre un fenómeno visual momentáneo cuando estos coinciden en un mismo momento, independientemente de toda lógica racional» (CHION, 1993: 65).

## Bibliografía

- CHION, Michel (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- DURAN, Jaume (2012). Los recursos auditivos del cine y el audiovisual. En J. GUSTEMS (coord.), *Música y sonido en los audiovisuales* (pp. 101-114). Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- FRAILE, Teresa (2008). *La creación musical en el cine español contemporáneo*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- GOULD, Glenn (2001). *Glenn Gould on Television: The Complete CBC Broadcasts, 1954-1977*. [DVD] Toronto: CBC.
- GOODWIN, Andrew (1993). *Dancing in the distracting factory. Music television and popular culture*. Oxford: University of Minnesota Press.
- MUNDY, John (1999). *Popular Music On Screen. From Hollywood Musical to Music Video*. Manchester: Manchester University Press.
- NIETO, José (2002). *La música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: SGAE.
- SCHAEFFER, Pierre (2006). *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial.
- TARKOVSKI, Andrei (1991). *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp.

Josep Torelló Oliver (Barcelona, 1982) es licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universitat de Barcelona. Actualmente está desarrollando su tesis doctoral titulada provisionalmente *La música en los films de Pere Portabella (1967-2009)* en el Departamento de Educación Visual y Plástica de la Universitat de Barcelona. Es también compositor y guitarrista.

Jaume Duran Castells (Barcelona, 1970) es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universitat de Barcelona, y licenciado en Filología, en Lingüística, y DEA en Historia del Arte. Es profesor de la Universitat de Barcelona, y colabora con Ingeniería i Arquitectura La Salle - Universitat Ramon Llull, y con la Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC). Ha impartido cursos, seminarios y conferencias nacionales e internacionales, y ha publicado diversas obras. Es miembro de la junta directiva de la Societat Catalana de Comunicació.

# ¿Antes de Hollywood? *A Girl's Folly* como testimonio del Paragon Studio en Fort Lee, Nueva Jersey\*

Carmen Guiralt Gomar

Como es sabido, el nacimiento de la industria cinematográfica estadounidense se originó en la costa Este, antes de la fundación de Hollywood. Lo que es bastante menos conocido es que los primeros estudios relevantes del este se localizaron en Nueva Jersey, más concretamente —desde 1910— en Fort Lee, centro que se erigió durante la mayor parte del decenio como la capital del cine norteamericano.

Los manuales de historia del cine pasan por alto esta circunstancia, sitúan los primeros estudios permanentes en la ciudad de Nueva York en los primeros años del siglo xx y después dan el salto a Hollywood<sup>1</sup>. En consecuencia Fort Lee, en tanto que centro fílmico pionero estadounidense, es un lugar completamente olvidado. El porqué de este oscurantismo se debe a varias razones. Richard Koszarski (1973: 24), por ejemplo, apunta una más que consistente cuando señala que las historias del cine tradicionales omiten de un plumazo la década de 1910, siempre cubierta de la misma forma en estos manuales: con los grandes espectáculos de Griffith, los cortometrajes de Chaplin y otras cintas cómicas. Sin embargo, a nuestro modo de ver, la principal causa que ha actuado para que Fort Lee cayera en el olvido reside en que no queda ni rastro de su pasado cinematográfico. Todos los estudios salvo, paradójicamente, el primero que se construyó —Champion— se han desvanecido. Y, por supuesto, lo mismo sucede con las películas, pues se calcula que entre el 80 y el 90% de la producción filmada en Fort Lee se ha perdido.

Rodada en 1916, aunque se estrenó en 1917, *A Girl's Folly* [La locura de una chica] (Maurice Tourneur) no solo es una de las escasas películas conservadas íntegras de las muchas que se rodaron en Fort Lee, sino que su argumento de forma inusualmente temprana concierne al

mundo del cine y a la actividad diaria del estudio donde se filmó: el Paragon. Por ello, la cinta posee un valor excepcional como testimonio histórico documental de los rodajes de las películas mudas en exteriores de Nueva Jersey durante la década de 1910, de Fort Lee en particular y más específicamente del Paragon Studio. Este artículo tiene por objeto dar a conocer tales aspectos a través de *A Girl's Folly*, con especial énfasis en la reconstrucción histórica del desaparecido Paragon, en su día el complejo cinematográfico más grande y avanzado del mundo y hoy absolutamente desconocido. Efectuaremos dicha labor desde la perspectiva del funcionamiento interno del estudio y el personal que trabajaba en la factoría (y aparece en el film) y también en lo relativo al continente físico del complejo. Para esto último, cotejaremos las imágenes del Paragon que se ofrecen en la película con la información documental suministrada por las publicaciones del ramo coetáneas —fundamentalmente: *Moving Picture World*, *Motography* y *Motion Picture News*—. Al mismo tiempo, *A Girl's Folly* es una excelente comedia, sofisticada y considerablemente adelantada a su época, tanto en el aspecto visual como en lo relacionado con su uso sorprendentemente avanzado del lenguaje cinematográfico, un largometraje que merece ser conocido por méritos propios, siendo este otro de los propósitos del presente estudio.

Dado el desconocimiento general sobre Fort Lee, procederemos primero a una breve exposición sobre el área y los estudios que allí se erigieron para adentrarnos, después, en el Paragon Studio y su representación en *A Girl's Folly*.

### Apuntes históricos sobre Fort Lee

Los intentos por revalorizar el área datan de 1935 y se han promovido con eslóganes como: «era Hollywood cuando Hollywood era un pasto de vacas» (citado por Spehr en Koszarski, 2004: 3) o «Cuando Hollywood, California, era en su mayor parte un naranjal, Fort Lee, New Jersey, era un centro de producción cinematográfica norteamericano»<sup>2</sup>. Frente a estos lemas tan impactantes, Paul C. Spehr en el libro de Koszarski *Fort Lee: The Film Town* incluye una importante refutación cuando pregunta: «¿Antes de Hollywood?» (SPEHR, 2004: 4) y a continuación matiza: «Realmente no es verdad que Fort Lee fuese Hollywood antes de que Hollywood fuese [...] En realidad, ambos centros de producción se desarrollaron por la misma época y por razones muy similares: paisajes, luz y seguridad».

Efectivamente, pues si bien el área de Nueva Jersey, al oeste del río Hudson, era de sobra conocida desde los tiempos del Black Maria de Edison en torno a 1893, Fort Lee fue descubierto para los rodajes de exteriores por la Kalem Company en 1907, justo el mismo año que Selig Polyscope Co. se desplazaba por vez primera a California.



Arriba. Figura 1. El Paragon Studio en Fort Lee, N.J. Factoría y laboratorio anexo en *A Girl's Folly* (Maurice Tourneur, 1917)

Abajo. Figura 2. Decorados en el interior del Paragon Studio

Y si el primer estudio permanente de Fort Lee, el Champion, fue construido en 1910, el de Selig en Edendale, al noroeste de Los Ángeles, se concluyó en 1909. Con todo, existen diferencias significativas y una de las principales es el vertiginoso desarrollo de Fort Lee como colonia cinematográfica frente a Hollywood, pues solo un año después de la edificación del Champion se estableció allí la compañía francesa Eclair y un año más tarde, en 1912, la también francesa Solax. A estos les siguieron en rápida sucesión los estudios restantes: Willat-Triangle, construido en 1914 por Willat Film Manufacturing Co.; Peerless Studio, de Peerless Feature Producing Co., finalizado a mediados de 1914; Leonia Studio, erigido por Universal Film Manufacturing Co. a mediados de 1915; el Paragon Studio, de Paragon Films, Inc., inaugurado a finales de 1915; y el Ideal Studio, levantado en 1916 por el entonces productor-director independiente Herbert Brenon<sup>3</sup>. Paralelamente, obsérvense los datos proporcionados por Alexander Walker (1970: 88) cuando registra: «Hacia 1913 había 60 estudios radicados en la Costa Oeste contra 47 en la Este». Pero con relación a los de California,



Figura 3. Exterior del complejo del Paragon con uno de los paneles corredizos del edificio principal de cristal abatido hacia arriba



Figura 4. Una de las grandes innovaciones del Paragon: el puente de acero móvil

matiza: «muchas de estas explotaciones eran pequeñas, a veces negocios de una sola persona. Un “estudio” era sencillamente un complejo de construcciones semejante a las empalizadas levantadas sobre la marcha por los pioneros en su viaje hacia el Oeste». Siendo esta, por tanto, otra diferencia substancial entre los estudios de California y los asentados en Fort Lee, ya que estos últimos eran factorías cinematográficas perfectamente equipadas, provistas de laboratorios de revelado y de las últimas mejoras y abastecimientos en sus instalaciones.

No obstante, lo cierto es que Fort Lee se constituyó tan rápido como se desvaneció. Las factorías se edificaron en el breve periodo de 1910 a 1916, y en 1918 la mayoría ya habían sido abandonadas como lugares de rodaje. Las malas condiciones atmosféricas que asolaron la Costa Este durante ese invierno, y concretamente una espesa niebla que hizo imposible calentar e iluminar las instalaciones, provocaron una huida masiva de los cineastas hacia el oeste a finales de 1918. Casi todos se fueron con la intención de volver, pero casi ninguno lo hizo<sup>4</sup>.

### Constitución de Paragon Films, Inc., y puesta en marcha del Paragon

El Paragon fue erigido por el pionero cinematográfico de ascendencia francesa Jules Brulatour, quien desde que se instauró en 1911 como principal proveedor de película virgen Eastman Kodak para la industria se convirtió en multimillonario. Este acuerdo le impedía involucrarse en la producción, pero estuvo conectado con la mayoría de compañías de Fort Lee —Universal y las francesas Solax y Eclair— y él mismo fue el responsable de la construcción de dos de los grandes estudios de Fort Lee: Peerless y Paragon.

Desde mediados de 1914, Brulatour produjo de forma encubierta bajo el emblema de Peerless Pictures en el estudio de mismo nombre, del que era propietario, utilizando como red de distribución única a World Film Corpora-

tion; causa por la que la instalación llegó a ser conocida como Peerless-World. Posteriormente, el 31 de marzo de 1915, constituyó legalmente una nueva sociedad, Paragon Films, Inc., y dos meses más tarde adquirió una gran propiedad en John Street, contigua a Peerless, para dar paso a la edificación de su nueva factoría.

Kevin Brownlow (1979-1980: 50) ha señalado que Brulatour dio paso a la construcción del Paragon para contribuir a la carrera del cineasta francés Maurice Tourneur, quien había llegado a los Estados Unidos en mayo de 1914 para dirigir la producción de la filial de Eclair en Fort Lee. No obstante, Brulatour lo acogió bajo su tutela, lo transfirió a Peerless y después al Paragon. De hecho, Brownlow (1988: 33, 237) describe a Brulatour como el contribuyente individual más importante a la carrera de Tourneur en los Estados Unidos. A finales de 1915 el magnate de Eastman Kodak le otorgó el cargo de vicepresidente y director general de Paragon Films, Inc., y le confirió plena libertad artística y creativa, tanto para él como para sus colegas directores, cuyas películas debía supervisar Tourneur. Pese a su corta estancia en el país, en esta época había logrado granjearse un prestigio similar al de Griffith y su valoración artística entre los críticos llegaría a ser aún mayor, especialmente después de sus films de 1918 *Prunella* y *El pájaro azul* (*The Blue Bird*), gracias a su vinculación con la experimentación y la vanguardia cinematográficas en EE.UU. Como dice Koszarski (2004: 242), en este momento «su reputación como el artista más sensible de la pantalla estaba en su punto más alto. Ni siquiera D. W. Griffith fue considerado su igual en términos de efectos fotográficos, de “delicadeza” temática e incorporación total del simbolismo, entonces una virtud artística extraordinariamente considerada».

Otro aspecto que se debe considerar es el ambiente inherentemente francés que predominó en el Paragon. Este era el mismo que había regido en Peerless y, como hemos podido comprobar, a causa de Brulatour, toda el



Figura 5. Otra de las novedades de la factoría: los escenarios giratorios que se accionaban con palancas enclavadas sobre el suelo

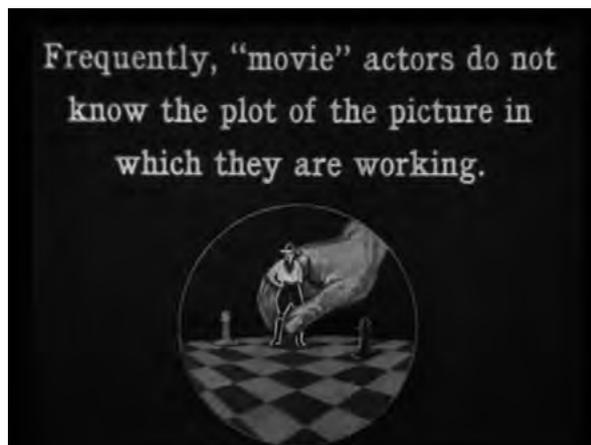


Figura 6. Intertítulo artístico de la película restando crédito a los actores cinematográficos

área de Fort Lee tenía unas fuertes raíces originarias de Francia. Pero sorprende que fuera trasladado de forma tan intencionada por Brulatour y Tourneur a la nueva corporación. Y así, el 6 de noviembre de 1915, antes del auténtico funcionamiento de la factoría, Tourneur declaraba a la prensa: «Nosotros ya hemos contratado a los mejores directores franceses que hay en América» (*Motography*, 1915: 948). Ciertamente, como había sucedido con Tourneur, los contratos de Émile Chautard y Albert Capellani, los franceses más exitosos de Peerless, fueron inmediatamente transferidos al Paragon. De hecho, eran muy pocos los realizadores estadounidenses que trabajaban allí —Frank Crane— y el francés era el idioma habitual de los estudios.

### ***A Girl's Folly*. Argumento y copias conservadas**

El argumento es sencillo. Mary Baker (Doris Kenyon) vive en el campo de Nueva Jersey con su madre viuda (Jane Adair) y tiene un tenaz pretendiente en Johnny Applebloom (Chester Barnett), pero está llena de sueños y anhelos románticos y desea escapar de allí. Tras esta presentación inicial la acción se traslada al Paragon, donde comienza a registrarse todo el entramado que supone la realización cinematográfica. Cuando el equipo de rodaje se traslada al campo de Nueva Jersey para filmar los exteriores de un *western* ambas líneas argumentales confluyen. Mary se deja seducir por las películas y por el ídolo del momento, Kenneth Driscoll (Robert Warwick), y cuando la compañía regresa al Paragon ella les sigue. Ayudada por Driscoll, es propuesta para el papel de ingenua en un film, pero realiza una horrorosa prueba cinematográfica que la determina a volver a su casa. Sin embargo, hipnotizada por el celuloide, finalmente decide quedarse para pasar a convertirse en la protegida de Driscoll. Este la instala en un lujoso apartamento y le organiza una fiesta de cumpleaños. La madre de Mary se

presenta durante la celebración y en lugar de reprenderla por su comportamiento (ella, además, está ligeramente embriagada) le hace entrega de varios regalos de sus amigos del campo, entre ellos una tarjeta con forma de corazón de su anterior enamorado Applebloom. Llegados a este punto Mary y Driscoll comprenden que su unión es un error. Ella vuelve al campo y se reúne con Johnny y él se reconcilia con su antigua amante, la actriz Vivian Carleton (June Elvidge).

*A Girl's Folly* reapareció en 1972, cuando fue donada a The American Film Institute (AFI) por el coleccionista privado de San Diego, en California, L. P. Kirkland. Conservada desde entonces en la Biblioteca del Congreso de EE UU (AFI / Kirkland Collection), el material consistía en una copia positiva en 16 mm, correspondiente a las cinco bobinas originales del film, pero montada en una bobina, en blanco y negro y con 1682 pies de longitud (la copia procedía de un reestreno llevado a cabo por Essex Films). Desde esta fuente de 16 mm la Biblioteca generó un nuevo negativo de 35 mm, en cinco bobinas de 4148 pies y en blanco y negro. Y a partir de él una copia positiva de iguales características. En la Biblioteca existe también una copia completa en VHS de 66 minutos de duración.

Aunque el film se comercializó íntegro hace años en VHS, a día de hoy la única versión accesible es una versión abreviada a treinta minutos de duración, que se halla incluida en el DVD *Before Hollywood There Was Fort Lee, N.J. (Early Moviemaking in New Jersey)* y fue restaurada por David Shepard en 1995 a través de Film Preservation Associates, Inc. / Blackhawk Films Collection. Sin duda, su argumento la convertía en firme candidata a formar parte del DVD. Y esto, asimismo, podría explicar el porqué de su reducción a treinta minutos, puesto que la versión del DVD omite precisamente todo aquello que no se halla estrechamente vinculado con la producción cinematográfica<sup>5</sup>.

Para llevar a cabo el estudio del film hemos examinado ambas versiones, la reducida a treinta minutos del DVD y un VHS procedente de Nostalgia Family Video (1996) que exhibe la película completa<sup>6</sup>. Sin embargo, nuestro comentario del film se centra en la versión abreviada, dado que se ciñe exclusivamente al mundo del cine. Y lo mismo con respecto a las imágenes que adjuntamos.

### El Paragon a través de *A Girl's Folly*

El Paragon fue inaugurado, aunque todavía sin finalizar, el 1 de diciembre de 1915<sup>7</sup>. Fue uno de los últimos grandes estudios de Fort Lee y en su día la factoría cinematográfica más inmensa y actualizada de las existentes (*Motography*, 1917: 675). Costó casi un millón de dólares y Brulatour le confirió las ideas arquitectónicas más novedosas relacionadas con la construcción de estudios cinematográficos.

Se componía de un edificio principal y el laboratorio. De acuerdo con *Moving Picture World* (1916d: 1837), el complejo era enorme, con forma cuadrada, unas medidas exteriores de 60,96 m en cada lado y una superficie total de aproximadamente 6096 m<sup>2</sup>. Después de la secuencia de apertura de Mary Baker en el campo de Nueva Jersey comienza la película en el DVD y asistimos al exterior del Paragon: al fondo, a la derecha, la fábrica de revelado, y a la izquierda el edificio principal [figura 1]. En la imagen se aprecia cómo este último era rectangular, todo él de cristal y con cubierta a doble vertiente. Las crónicas de la época añaden que su enorme altura era de 22 m desde la cúspide hasta el suelo (*Moving Picture World*, 1916d: 1837).

Acto seguido la acción se desplaza al interior. Situada en lo alto y en picado, la cámara revela numerosos decorados constituidos por paredes sin techo y cómo están rodándose varias películas mientras los *atrezzistas* transportan objetos pesados por los platós [figura 2]. El film está condimentado por continuos guiños de Tourneur al mundo del cine y encontramos aquí el primero de ellos, ya que los decorados de la imagen evocan las múltiples estancias laberínticas e igualmente sin techo de la cámara acorazada de otra película del propio Tourneur, su mucho más famosa *Alias Jimmy Valentine* (1915).

Se vuelve al exterior y una panorámica a la derecha revela el rodaje de otra película fuera del estudio [figura 3]. Los escritos del periodo refieren que las paredes de cristal del Paragon estaban compuestas por paneles corredizos tanto en los laterales como en los extremos. Esto posibilitaba la filmación desde el interior de escenas exteriores, así como la prolongación de la construcción de decorados más allá de los límites del edificio (*Moving Picture World*, 1916d: 1837). Y precisamente esto es lo que se distingue en el plano, donde uno de los cuarterones de estos paneles corredizos consta abatido hacia arriba [figura 3].

La cámara se detiene y un plano individual exhibe una de las innovaciones más laureadas por la prensa de la



Arriba. Figura 7. Otro rótulo artístico del film donde los intérpretes son asimilados a piezas de ajedrez a las que el director mueve a voluntad  
Abajo. Figura 8. La cámara de rociado en el interior del laboratorio anexo del Paragon, el Brulatour Building

época como propias del Paragon (*Moving Picture World*, 1916d: 1837): un puente de acero móvil capaz de desplazarse por la totalidad del interior de la estructura y de realizar todo tipo de movimientos de cámara, el cual ha sido trasladado en esta ocasión fuera de la factoría [figura 4]<sup>8</sup>.

El argumento se traslada otra vez al interior, vemos a Kenneth Driscoll en su camerino y de este modo el film nos presenta otra de las partes significativas del estudio: los camerinos de las estrellas. A este respecto, Robert Warwick, que en el film da vida a Driscoll, manifestó en el momento del estreno de la cinta: «Mis seguidores estarán interesados en saber que el camerino donde aparezco en "A Girl's Folly" es realmente el camerino que utilicé mientras me maquillaba para esta película y muchas otras» (*The World Film Herald*, 1917). A partir de aquí la narración utiliza ágilmente el montaje alternado y se traslada continuamente del camerino de Driscoll al plató donde se va a rodar el *western*, introduciendo al mismo tiempo constantes notas de humor y homenajes al mundo del cine. Por ejemplo, Driscoll fuma compulsivamente en su camerino junto a un cartel donde se lee: «Estricta-

mente prohibido fumar». Y cuando sale hacia el plató, ya completamente ataviado, advertimos que está caracterizado exactamente igual que el héroe *cowboy* del cine mudo William S. Hart.

En el plató el director ordena: «Construid el dormitorio de la duquesa», y los decorados se montan rapidísimamente y ante los ojos del espectador en otro de los lugares más destacados como novedosos del Paragon: uno de sus escenarios giratorios (*Moving Picture World*, 1916d: 1837). Clarence Brown, quien llegaría a convertirse en uno de los directores más respetados de Hollywood y trabajaba en esta época como ayudante de dirección, montador y director de segunda unidad de Tourneur, en una entrevista inédita con Kevin Brownlow (1965: 26) manifestó: «Cuando estábamos en Fort Lee en 1915 construimos un estudio llamado el Paragon —con el dinero de Brulatour— nosotros estábamos rodando en el estudio Peerless, después construimos a una milla y media de distancia el Paragon y el Paragon Laboratoy. Construimos dos escenarios giratorios, dos que se daban la vuelta sobre el suelo del estudio, de manera que poníamos un decorado sobre este escenario giratorio y cuando el sol venía encima en su apogeo [...] girábamos nuestro escenario para mantener las mismas sombras todo el tiempo». En *A Girl's Folly* esto se patentiza cuando vemos al director inmóvil, de espaldas, en primer término, y cómo todo el segundo término se mueve hacia la derecha. Es más, conocemos cómo se movían estos escenarios giratorios gracias a la película, ya que en la imagen se distingue cómo los técnicos accionan unas palancas que hay enclavadas sobre el suelo [figura 5].

Sazonado con un tono de absoluta comedia, presenciábamos un ensayo, el rodaje de una película dentro de la película y la toma de fotografías fijas para fines promocionales.

Otro de los valores indiscutibles de *A Girl's Folly* son sus intertítulos artísticos, pues es en ellos donde más se mani-

fiesta la vertiente satírica de la producción. Por ejemplo, el ensayo del *western* comienza con un rótulo que dice: «Con frecuencia, los actores “de cine” no conocen el argumento de la película en la que están trabajando». Y aquí los actores, como auténticos títeres, son colocados sobre un tablero de ajedrez y asimilados con piezas a las que el director mueve a su antojo [figura 6]. Basada en una historia original de Frances Marion y Tourneur, y con guión debido a ambos, estos rótulos, empero, reflejan claramente el punto de vista del director francés sobre el mundo del cine y las estrellas. De tal forma que cuando el director le dice a «la chica» (Leatrice Joy) que entre en campo, aparece el intertítulo correspondiente [figura 7] y «la chica», en la acción, obedece, y así sucesivamente. Más allá de estos rótulos, Tourneur ironiza y bromea sin cesar sobre los astros de la pantalla y el fenómeno *fan*, que es situado constantemente en el absurdo. Otro ejemplo: vemos una foto del ídolo Driscoll y cómo está siendo firmada con una excelente caligrafía... por su criado negro.

Una de las secciones más interesantes del film se produce cuando varios de los miembros del Paragon se desplazan al laboratorio anexo en Jane Street, «Brulatour Building», para ver la prueba cinematográfica de Mary.

Según *Moving Picture World* (1916d: 1837) este era el laboratorio más grande del país, con una capacidad de revelado de dos millones de pies de película a la semana y con media docena de salas de proyección de 22 m cada una. Y es precisamente en una de estas salas donde se proyecta la prueba de Mary. Para llegar a ella, los personajes pasan primero por la que fue reconocida como otra de las unidades más distintivas del conjunto: «la cámara de rociado, de 45 m de longitud, donde muchos rollos de película pueden ser lavados a la vez a través de un mecanismo que se desplaza hacia arriba y hacia abajo de la habitación rociando la película con una fina neblina de agua» (*Moving Picture World*, 1916d: 1837) [figura 8]. Después atraviesan la sala de montaje con multitud de trabajadoras uniformadas de blanco, sentadas en sus mesas cortando y montando fragmentos de película [figura 9].

La secuencia final de la película en el DVD introduce otra sección relevante del estudio: la cantina del Paragon, con los personajes principales y multitud de extras vestidos de diversas formas. A este respecto, los materiales publicitarios suministrados en la época por la distribuidora World Film Corporation señalaron: «La escena de la hora del almuerzo de “A Girl's Folly” es tan realista porque se filmó en la hora del almuerzo cuando todos los actores del estudio estaban participando en la comida de mediodía. No se hicieron poses especiales para esta toma —excepto las interpretaciones realizadas por las estrellas—. Como resultado, la escena del almuerzo es una reproducción real de los acontecimientos reales de cada mediodía en el estudio» (*The World Film Herald*, 1917).

Como apuntábamos al inicio, *A Girl's Folly* no solo ejerce como documento histórico visual del desaparecido Pa-

Figura 9. Sala de montaje en el interior del laboratorio anexo del Paragon, el Brulatour Building





Figura 10. Maurice Tourneur con Josef von Sternberg en una escena de *A Girl's Folly*

ragon, sino del personal que trabajaba en la factoría, ya que Tourneur empleó a varios miembros del estudio en el reparto y él mismo realizó una breve incursión en el film junto a un jovencísimo Josef von Sternberg [figura 10]. El cameo más sobresaliente es el de este último [figura 11], quien desempeña un papel destacado en la cinta como el operador de cámara y figura en ella porque en esta época trabajaba en el estudio como ayudante de Émile Chautard. De otro lado, localizamos a Chautard interpretando un pequeño papel en el *western*, ello pese a su notable caracterización con barba larga y al que algunos autores lo identifican erróneamente como el director que rueda la película dentro de la película (Waldman, 2001: 53-54). Leatrice Joy, que en esta época era una extra desconocida, ejerce como tal en el film. Finalmente, Paolo Cherchi Usai (1988: 475) indica la presencia de Ben Carré, el director artístico de Tourneur, aunque no lo señala específicamente. Asimismo, es posible que otras personalidades del Paragon aparezcan en la escena final del DVD que muestra la cantina del estudio.

### Conclusión

«Esta película debe proporcionar a cientos de miles de *fans* una idea perfectamente correcta de lo que es un estudio cinematográfico y el modo en que se hace una película» (*The World Film Herald*, 1917), dijo Tourneur en la publicidad confeccionada para el lanzamiento del film. Por ello, estamos de acuerdo con Koszarski (2004: 235) cuando señala *A Girl's Folly* como un auténtico tributo de Tourneur al Paragon Studio y a la energía creativa que allí encontraba, dado que la producción revela en todo momento el ambiente relajado y distendido que reinaba en el Paragon y la alegría que envolvió los años de Tourneur y su equipo en el estudio (pronto la vida se tornaría mucho más sombría para el cineasta, especialmente después de su traslado a Hollywood a finales de 1918). De hecho, la cinta, cuya trama argumental es increíble-

mente sucinta, parece una mera excusa para inmortalizar en celuloide el proceso de realización de una película, la factoría y a los trabajadores de la corporación. A pesar de ser una comedia con argumento narrativo, *A Girl's Folly* posee una clara mirada documental sobre estas cuestiones. Es más, en ella Tourneur se concentra en mostrar todas y cada una de las partes y novedades arquitectónicas del Paragon: edificio principal, laboratorio (cámara de rociado, sala de montaje y sala de proyección), decorados, paneles corredizos del exterior del edificio principal de cristal, puente de acero móvil, camerinos, escenarios giratorios y cafetería.

Mediante el cotejo del material fílmico perteneciente a *A Girl's Folly* con la información documental suministrada por las revistas especializadas de la época, con el presente estudio creemos haber aportado una visión de conjunto lo más completa posible sobre la hoy inexistente y olvidada factoría Paragon de Fort Lee, que en el momento de su inauguración fue la instalación cinematográfica más grande y moderna del mundo. Hemos realizado esta labor atendiendo tanto a aspectos relacionados con el semblante físico del complejo —dimensiones, estructura, novedades constructivas y dependencias— como de su funcionamiento interno, actividad diaria y personal adscrito a la factoría. Al mismo tiempo, esperamos haber contribuido a la reconstrucción histórica sobre el área de Fort Lee y los estudios cinematográficos que allí se erigieron entre 1910 y 1916, así como a despertar el interés de futuros investigadores sobre este pionero centro de producción estadounidense.

En lo que atañe a la propia película, *A Girl's Folly*, también esperamos haber arrojado luz sobre la misma. Aparte de su valor como fiel y poco conocido testimonio histórico del Paragon y de los rodajes de exteriores en Nueva Jersey durante la década de 1910, se trata de una comedia llena de ingenio que revela una sorprendente madurez para su época: los *gags* son sutiles y sofisticados; los intertítulos artísticos, cuidadosamente diseñados, destacan por su vertiente satírica e incluso malicia metafílmica; la narración es ágil y fluida; abundan las escenas con montaje alternado; y la cámara se mueve bastante. Y, por supuesto, la cinta también contiene la habitual excelencia cinematográfica de su director, Maurice Tourneur: fotografía de enfoque en profundidad, acciones simultáneas en todos los términos espaciales que componen el plano, diseños perfeccionados de primer término oscuro con estructuras geométricas de reencuadre, composiciones en silueta y proliferación de espejos con objeto de ampliar las superficies espaciales representadas; entre muchos otros distintivos.

Finalmente, dejando a un lado los cortometrajes de Chaplin *Charlot y el fuego* (*A Film Johnny*, George Nichols, 1914) y *Charlot tramoyista de cine* (*Behind The Screen*, Charles Chaplin, 1916), *A Girl's Folly* es uno de

los primeros ejemplos de largometraje de metacine que se conocen, donde el cine habla de sí mismo y reflexiona sobre sus propios procesos de realización, esto es, el «cine dentro del cine». Desde luego, es posible que existieran películas de larga duración contemporáneas o anteriores que incluyeran este mismo concepto metadiscursivo, pero, ante la enorme pérdida de títulos pertenecientes al periodo mudo, resulta imposible de determinar. Ahora bien, de lo que no hay duda es de que *A Girl's Folly* se anticipa prácticamente una década a los mucho más conocidos largometrajes silentes que incluyen este mismo discurso autorreferencial, tales como: *The Extra Girl* [La muchacha extra de cine] (F. Richard Jones, 1923), *El moderno Sherlock Holmes* (Sherlock Jr., Buster Keaton, 1924), *The Cameraman* [El cámara] (Edward Sedgwick, 1928), *La última orden* (The Last Command, Josef von Sternberg, 1928) y *Espejismos* (Show People, King Vidor, 1928). ■

## Notas

- \* Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por la autora del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. (Nota de la edición.)
- 1 La excepción la constituye el Black Maria, levantado por Edison en 1893 en West Orange, en Nueva Jersey, que sí suele mencionarse por tratarse de la primera estructura deliberadamente construida para la producción de películas en EEUU
  - 2 Texto extraído de la carátula del DVD *Before Hollywood There Was Fort Lee, N.J. (Early Moviemaking in New Jersey)* [Antes de Hollywood existió Fort Lee, N.J. (Primeros rodajes de películas en Nueva Jersey)], producido por David Shepard en cooperación con Fort Lee Film Commission. Contenidos especiales © 1994, 2002, 2003 por Film Preservation Associates, Inc., desde Blackhawk Films Collection. DVD © MMIII Image Entertainment, Inc. Blanco y negro y color. 146 minutos (duración total de todos los contenidos). 2003.
  - 3 Además, conviene remarcar que fueron muchas las productoras que trabajaron en Fort Lee alquilando las instalaciones: Triangle Film Corporation, que distribuía las películas de Griffith, Sennett e Ince; Famous Players-Lasky Co. (más tarde Paramount Pictures); Mary Pickford Film Co., que distribuía como Artcraft Pictures; Fox Film Co., que en 1935 se convertiría en Twentieth Century-Fox; Lewis J. Selznick, padre de David O'Selznick, que trabajó en Fort Lee entre 1914 y 1920 bajo diferentes emblemas comerciales; el productor independiente Samuel Goldwyn, entonces llamado Goldfish; Pathé Frères, que aunque tenía un estudio en Jersey City alquiló a menudo los Solax Studios, etc.
  - 4 Por supuesto, hay muchas otras causas sobre la deserción de Fort Lee, y para ello remitimos al lector al capítulo «21. Why Did the Studios Leave Fort Lee?» del libro de Richard Koszarski (2004: 330-343).
  - 5 Las partes suprimidas del DVD son también las más deterioradas y a lo mejor este pudo ser otro de los motivos de su descarte.
  - 6 En este VHS el film íntegro abarca 56 minutos, mientras que el VHS de LOC comprende 66, siendo esta una diferencia de diez



Figura 11. Josef von Sternberg interpretando al operador de cámara en *A Girl's Folly*

minutos que con toda probabilidad se debe a que las copias han sido transferidas a velocidades distintas.

- 7 El 6 de noviembre de 1915 *Motography* (1915: 948) informaba de que el estudio estaba todavía en construcción, casi finalizado. Una entrevista a Tourneur publicada en enero de 1916 por *Motion Picture News* (1916a: 316 / Koszarski, 2004: 230-231) comunicaba que todavía no había comenzado la producción de películas en el Paragon. Paralelamente, el 1 de enero de 1916 *Moving Picture World* (1916a: 56) señalaba a Frank Crane como el primero de los directores instalados en el estudio (aún sin concluir), dirigiendo allí a Kitty Gordon. Más tarde, a 22 de enero de 1916, la misma publicación volvía a mencionar a Crane todavía trabajando solo en la nueva y enorme factoría (*Moving Picture World*, 1916b: 575).
- 8 Otra de las mejoras introducidas en el Paragon era la eliminación de las vibraciones del suelo (*Motion Picture News*, 1916b: 1571 / Koszarski, 2004: 231-233; *Moving Picture World*, 1916d: 1837).

## Bibliografía

- AFI Catalog of Feature Films (2014). «*American Film Institute Catalog Database 1893-1970*». Recuperado de <<http://www.afi.com/members/catalog/>>.
- BROWNLOW, Kevin (1965, septiembre). Entrevista no publicada a Clarence Brown en París. Material inédito en *The Kevin Brownlow Collection*, Londres, Reino Unido. Transcripción desde soporte electromagnético proporcionada por el autor.
- (1979-1980). Ben Carré. *Sight & Sound*, XLIX(1), 46-50.
- (1988). Materiali su Jules Brulatour / Notes on Jules Brulatour. *Griffithiana*, 32-33, 33-40, 237-242.
- CERCHI USAI, Paolo (1988). *A Girl's Folly* di Maurice Tourneur (Paragon Films, Inc, 1917). En P. Cherchi, L. Codelli (eds.), *Sulla via di Hollywood: 1911-1920 / The Path to Hollywood 1911-1920*. Pordenone: Biblioteca dell'Immagine, 474-475.
- Famous Takes Paragon Studio (1917, 31 de marzo). *Motography*, XVII(13), 675.
- GRAVES, George W. (1917, 3 de marzo). *A Girl's Folly*. *Motography*, XVII(9), 479.

- GUIRALT GOMAR, Carmen (2009). Maurice Tourneur y el ocaso de la figura del director-productor en el Hollywood de 1920. En J. Marzal, F. J. Gómez (eds.), *El productor y la producción en la industria cinematográfica: Actas del II Congreso Internacional de Análisis Fílmico*. Madrid: Editorial Complutense, 263-276.
- (2012). *Fundamentos de la obra cinematográfica de Clarence Brown: Inicios y consolidación estilística en el contexto del cine clásico norteamericano entre los años 1915-1925*. Tesis doctoral inédita. Valencia: Universitat de València.
- JOLO (1917, 16 de febrero). A Girl's Folly. *Variety*, XLV(12), 22.
- KOSZARSKI, Richard (1973). Maurice Tourneur. The First of the Visual Stylists. *Film Comment*, IX(2), 24-31.
- (2004). *Fort Lee: The Film Town*. Roma: John Libbey.
- Library of Congress (2012). *Motion Picture and Television Reading Room: Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division*. Recuperado de <<http://www.loc.gov/rr/mopic/>>.
- SPEHR, Paul C. (1977). *The Movies Begin: Making Movies in New Jersey, 1887-1920*. Newark: Newark Museum.
- STERNBERG, Josef von (2002). *Diversión en una lavandería china*. Madrid: Ediciones JC.
- Tourneur Heads New Firm: Great New Studios and Factory in Fort Lee Will Open About December 1 for the Making of Big Photodramas (1915, 6 de noviembre). *Motography*, XIV(19), 948-949.
- WALDMAN, Harry (2001). *Maurice Tourneur: The Life and Films*. Jefferson y Londres: McFarland.
- WALKER, Alexander (1970). *Stardom: The Hollywood Phenomenon*. Nueva York: Stein and Day.
- WEITZEL, Edward (1917, 3 de marzo). Reviews of Current Productions: "A Girl's Folly". *Moving Picture World*, XXXI(9), 1369.
- With World Film Directors – Formidable Staff Capable Producers to Be Augmented – Some Big Men on the List. (1916b, 22 de enero). *Moving Picture World*, XXVII(4), 575.
- WOOD, F. (1916a, enero). "Photodrama Is a Distinct Art", declares Tourneur. *Motion Picture News*, (4), 316. (Reimpreso en: Koszarski, 2004: 230-231).
- (1916b, marzo). Paragon Studio Is Wonder-Place of Convenience. *Motion Picture News*, 1571. (Reimpreso en Koszarski, 2004: 231-233).
- (1916c, 12 de febrero). World Film Reorganizes – Acquires the Stock of the Equitable Motion Pictures Corporation and Elects Arthur Spiegel for Its President – Selznick Out. *Moving Picture World*, XXVII(6), 931.
- (1916d, 18 de marzo). Paragon Studio: Some Interesting Features of the Big Plant Recently Completed for Paragon Films, Inc., at Fort Lee, N. J. *Moving Picture World*, XXVII(11), 1837.
- (1917a, 3 de marzo). World Pictures – A Girl's Folly. *Moving Picture World*, XXXI(9), 1410.
- (1917b, 31 de marzo). Paragon Studio For Famous Players-Lasky. *Moving Picture World*, XXXI(13), 2126.
- World: A Girl's Folly. (1917, 24 de febrero). *Motography*, XVII(8), 434.
- World Film Corporation (1917). A Girl's Folly (1917). *The World Film Herald*. (Libreto publicitario de la distribuidora World Film Corporation).
- World Film Productions – Will Open the Year With a Number of Noteworthy Subjects (1916a, 1 de enero). *Moving Picture World*, XXVII(1), 56.
- World Film Will Control Paragon Studio – Description of the New Buildings in Which Will Be Produced Features for World Program. (1915, 21 de agosto). *Moving Picture World*, XXV(8), 1294.
- VV. AA. (Fort Lee Film Commission) (2006). *Fort Lee: Birthplace of the Motion Picture Industry*. Charleston, Chicago, Portsmouth y San Francisco: Arcadia.

Carmen Guiralt Gomar (Valencia, 1978) es doctora en Historia del Arte por la Universitat de València con una tesis doctoral sobre el cineasta Clarence Brown, y es titulada en Cinematografía por la Universidad de Valladolid. Sus líneas de investigación se centran en el cine clásico de Hollywood. Ha publicado artículos de investigación y reseñas en revistas especializadas (*Archivos de la Filmoteca*, *Ars Longa*, *Secuencias*, *Saitabi*, *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*) sobre Clarence Brown, Maurice Tourneur, Joan Crawford, Ernst Lubitsch, Samuel Fuller y Dudley Nichols, entre otros, y ha contribuido con comunicaciones en diversos congresos universitarios de ámbito internacional. Su última colaboración se refiere al libro *Ciudades de Cine*, con el capítulo consagrado a Washington, D.C., publicado por la Editorial Cátedra en 2014. En la actualidad combina su actividad investigadora con la docencia desde el ámbito privado.

cine, emoción, intuición  
détour



detour.es | @tdetour

## ABSTRACTS [español]

## CUADERNO

**Directores cinéfilos en tiempos modernos. Cuando el cine se interroga a sí mismo****La cinefilia en la época de la poscineematografía. Malte Hagener**

**Palabras clave:** cinefilia, poscineematografía, temporalidad, inmanencia, crítica cinematográfica, videoinstalación.

**Abstract:** Se podría describir la época en la que hemos entrado —la época de los teléfonos inteligentes y las tabletas, del LCD y el LED, del DVD y el VAC, de la emisión en directo y de los archivos— como la época poscineematográfica, en la que la película se ha convertido en un elemento inmanente tanto para nuestras vidas como para nuestras ideas y comportamientos, mientras que el lugar tradicional donde los espectadores podían encontrar imágenes y sonidos, el cine, está cayendo en la obsolescencia de forma lenta, pero incesante. La cinefilia como una práctica situada temporal y espacialmente, que es capaz de salvar las distancias entre el público individual y el colectivo, no está muerta, sino que ha experimentado una marcada transformación bajo las presentes condiciones de las redes digitales. Sería de ingenuos reducir el estado de la poscineematografía de la cinefilia a un compendio de páginas web, portales y plataformas. Lo que el artículo propone en su lugar es considerar trabajos que han sido posibles gracias a la condición de ser digital; las ideas, herramientas y capacidades que caracterizan la cultura de la imagen de principios del siglo XXI. Mientras que es imposible enumerar todas las transformaciones y las novedades de la cinefilia de hoy en día, estos ejemplos, con suerte, muestran algunas vías posibles por las que la cinefilia se puede desarrollar. La cinefilia se caracteriza por su capacidad de dotar de un nuevo marco y propósito las diferentes

temporalidades y registros emocionales que el cine ha ofrecido en el pasado, pero se está abriendo poco a poco al presente y al futuro digital. Tanto el objeto de afecto como el tipo de recepción son flexibles y maleables gracias a las nuevas técnicas digitales, maneras de circulación y una configuración diferente del campo en general.

**Autor:** Malte Hagener (Hamburgo, 1971) es profesor en Media Studies en la Philipps-Universität Marburg. Autor de *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939* (Ámsterdam, 2007), co-autor (con Thomas Elsaesser) de *Film theorie zur Einführung* (Hamburgo, 2007), con edición italiana en 2009, y edición inglesa revisada en 2010 (*Film Theory. An Introduction through the Senses*), francesa y coreana en 2011; co-editor de *Cinephilia: Movies, Love and Memory* (Ámsterdam, 2005).

**Contacto:** hagener@uni-marburg.de

**El metacine como práctica cinematográfica: una propuesta de clasificación. Fernando Canet**

**Palabras clave:** metacine, cine dentro del cine, intertextualidad, alusión, reflexividad cinematográfica, reflexividad fílmica.

**Abstract:** Una constante entre los cineastas cinéfilos es pensar el cine haciendo cine. Esta práctica reflexiva, el metacine, puede ser llevada a cabo de múltiples formas; la historia del cine así lo certifica. Esta particularidad nos obliga, si queremos comprender mejor la práctica, a proponer una clasificación de las diferentes estrategias que se han llevado a cabo en el pasado y a analizar cómo estas se siguen abordando en el cine del presente. Nuestro punto de partida es la clasificación de Jacques Gerstenkorn (1987), actualizada por Jean-Marc Limoges en 2008, donde se formula que las prácticas metacineematográficas se pueden clasificar en dos categorías generales: por un lado, la «reflexi-

vidad cinematográfica» y, por otro, la «reflexividad fílmica»; la primera más centrada en los procesos y mecanismos cinematográficos, y la segunda, en la herencia fílmica.

**Autor:** Fernando Canet (Valencia, 1969) es Profesor Titular de Comunicación Audiovisual en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València, España. Doctor en Comunicación Audiovisual y Posgrado en Herramientas de autor para títulos multimedia. Ha disfrutado de becas de estancias de investigación en Goldsmiths College University of London y en New York University. Es autor de un libro, 2002: *Narración cinematográfica*, co-autor de otro, *Narrativa audiovisual: Estrategias y recursos*, y actualmente está co-editando un tercero titulado *(Re)viewing Creative, Critical and Commercial Practices in Contemporary Spanish Cinema* para Intellect Ltd. Bristol. Ha participado en obras colectivas y ha escrito numerosos artículos en revistas con revisión por pares. Ha sido editor invitado en un número especial sobre el cine español contemporáneo para la revista *Hispanic Research Journal*.

**Contacto:** fercacen@har.upv.es

**El desprecio y su historia del cine: un tejido de citas. Laura Mulvey**

**Palabras clave:** Jean-Luc Godard, *El desprecio*, *Cahiers du Cinéma*, Hollywood, fantasmas, palimpsesto, modernismo, cita.

**Abstract:** Este ensayo sugiere que la primera parte de *El desprecio* (Le Mépris, Jean-Luc Godard, 1963) trata sobre el cine, sus historias y sus crisis contemporáneas. En conjunto, las tres secuencias forman un tríptico en el que lo *viejo* que tanto amaba Godard, especialmente Hollywood, se enuncia a través de lo *nuevo* en lo que él creía. *El desprecio* viene determinada por el contexto del final del cine clásico y el surgimiento de nuevas formas de narrativa *revolucionarias*. El hilo conductor que une estas referencias indi-

rectas es el mundo de la cinefilia, los años formativos de Godard como crítico para *Cahiers du Cinéma* y las películas y los directores sobre los que ha escrito y ha querido durante los años cincuenta. Las secuencias del tríptico crean una serie de palimpsestos, que traen consigo algo del pasado al presente, a la vez que inscriben el presente en el pasado. De forma similar, aunque algo diferente, más espectral que textual, los actores también tienen un significado en capas dentro de sus roles de ficción presentes. Solo ocasionalmente, alcanzando la superficie de la película, esta historia se esconde entre signos, imágenes y alusiones. Como ejemplo de este hecho, el ensayo analiza los pósteres fuera de la sala de proyección que superponen otra capa de tiempo y significado fuera de la ficción, posibilitando al espectador hacer un recorrido por la historia del cine. Es la interacción de estas diferentes capas, simultáneamente agrupadas y dependientes unas de otras, lo que es contradictorio, modernista y, finalmente, emotivo en *El desprecio*.

**Autora:** Laura Mulvey (Oxford, 1971) es profesora de cine en Birkbeck College y directora del Birkbeck Institute for the Moving Image. Sus publicaciones incluyen: *Visual and Other Pleasures* (1989/2009), *Fetishism and Curiosity* (1996/2013), *Citizen Kane* (1996/2012), *Death Twenty-four Times a Second* (2006). Sus películas incluyen, codirigidas con Peter Wollen: *Riddles of the Sphinx* (1978/2013) y *Frida Kahlo and Tina Modotti* (1980); con Mark Lewis *Disgraced Monuments* (1994) y *23 August 2008* (2013).

**Contacto:** ubwco67@mail.bbk.ac.uk

**Las imágenes supervivientes de Quentin Tarantino. Àngel Quintana**

**Palabras clave:** reciclaje, rescritura, imagen superviviente, reinención, Quentin Tarantino, Didi-Huberman.

**Abstract:** Las películas de Quentin Tarantino se han caracterizado por formular múltiples juegos de reciclaje, de homenaje y de parodia hacia otras fórmulas del pasado. Esta idea lo ha convertido, para algunos críticos, en un paradigma de cineasta posmoderno que solo concibe la realidad a partir de la amalgama de las imágenes que la componen. El artículo analiza la intertextualidad en el cine de Tarantino según la idea de la imagen superviviente de Didi-Huberman. Partimos de la

base de que en su filmografía rescata aquello anacrónico para resucitarlo, hacerlo revivir en el presente. La obra de Tarantino es como un gran depósito de imágenes diversas que conviven entre ellas, estableciendo nuevas formas de diálogo que tienen por objetivo la recuperación de una cierta dimensión ética en los gestos de los personajes. En los últimos años, esta perspectiva ética ha desembocado en un deseo de reinención y de rescritura de la propia historia desde los parámetros propios de la ficción, como si a partir de la existencia de un mundo de imágenes supervivientes fuera posible vislumbrar el mundo más oscuro de la barbarie, detectar la presencia del mal y sacar a la luz lo obscuro que ha sido silenciado.

**Autor:** Àngel Quintana (Torroella de Montgrí, 1960) es Profesor Titular —con acreditación de Catedrático— de Historia y Teoría del cine en la Universitat de Girona. Ejerce la crítica de cine en diversos medios, como *Caiman Cuadernos de cine* o *El punt avui*. Entre sus últimos libros publicados, destacan *Fábulas de lo visible* (Acantilado, 2003), *Federico Fellini* (Le Monde/Cahiers du Cinéma, 2007), *Virtuel ? À l'ère du numérique le cinéma est le plus réaliste des arts* (Cahiers du Cinéma, 2008) y *Después del cine* (Acantilado, 2011).

**Contacto:** angel.quintana@udg.edu

**El remake de la memoria: Shutter Island de Martin Scorsese y La piel que habito de Pedro Almodóvar.**

**Vera Dika**

**Palabras clave:** reciclaje, sueño, memoria, locura, identidad, surrealismo, expresionismo.

**Abstract:** Desde principios de los años setenta, el impulso cultural de reutilizar imágenes, estilos y géneros del pasado de la historia del cine y convertirlos en nuevas formas ha crecido exponencialmente, siendo cada vez más evidente en todas las artes y medios de masas, extendiéndose también más allá de los Estados Unidos. Teóricos como Fredric Jameson han tratado de definir estas tendencias. Dentro de una práctica tan amplia y extendida, este trabajo supone una aproximación selectiva. Los filmes recientes de Martin Scorsese y Pedro Almodóvar, dos veteranos del cine autoreferencial e inventores de nuevos recursos, presentan interesantes revisiones a las cuestiones sobre cine y

conciencia. En *Shutter Island* y *La piel que habito*, estos cineastas tratan la memoria, el sueño y los estados de locura. Scorsese y Almodóvar miran hacia la historia del cine, a conocidas películas que ya trataron en profundidad estas cuestiones, como *El gabinete del doctor Caligari*, *Un perro andaluz* y *El doctor Frankenstein*, y realizan significativas contribuciones. Esto se consigue mediante la cita, incorporación y comentario de obras anteriores, a las que añaden los nuevos recursos cinematográficos. Recurren a obras del expresionismo y el surrealismo alemán, además de ejemplos del cine de terror y teorías psicológicas sobre la estructuración del inconsciente. De esta manera, Scorsese y Almodóvar continúan homenajeando la historia del cine, sin dejar de explorar el potencial del medio. Ambos realizadores emplean recursos, como el narrador no fiable y las subjetividades cambiantes, para tratar estos temas, técnicas además que fomentan una posición autorreflexiva. Lo hacen, además, empleando avanzadas manipulaciones digitales de imagen y sonido. Aunque llegan a diferentes conclusiones, sus obras son gestos metacineamatográficos, memorias del cine sobre la memoria, señalando al espectador el acto en sí de ver una película y las cualidades oníricas del propio cine.

**Autora:** Vera Dika (Nueva York, 1951) es especialista en cine estadounidense desde 1973, y es la autora de numerosos libros, entre ellos, *The (Moving) Pictures Generation: New York Downtown Film and Art* (Palgrave Macmillan, 2012) y *Recycled Culture in Contemporary Art and Film: the Uses of Nostalgia* (Cambridge University Press, 2003). Dika es actualmente Profesora Adjunta de Estudios Cinematográficos en la New Jersey City University. **Contacto:** vera.dika@gmail.com

**Escribir el cine: La pasión cinefílica en la obra de Víctor Erice. Santos Zunzunegui**

**Palabras clave:** historia, poesía, memoria, morfología, cinefilia, narración, Víctor Erice.

**Abstract:** El trabajo, tanto crítico como cinematográfico, de Víctor Erice es analizado bajo la perspectiva de su rigurosa continuidad, en la medida en que su obra está recorrida por un hilo conductor que pone de manifiesto la tensión entre lo individual y lo

colectivo, entre la historia y el sueño. Desde sus primeros ensayos críticos hasta sus trabajos cinematográficos más recientes, pasando por sus largometrajes, la pasión cinefílica no impide el rigor con el que el artista intenta resolver la contradicción socialmente establecida entre memoria e historia.

**Autor:** Santos Zunzunegui (Bilbao, 1947) es Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad (Universidad del País Vasco), semiólogo y analista e historiador cinematográfico. Ha sido profesor invitado en las universidades de Girona, Sorbonne Nouvelle (Paris III), École Normale Supérieure (París), Buenos Aires (Argentina), Louis Lumière-Lyon 2 (Francia), Université de Genève (Suiza) y University of Idaho (USA). Forma parte del Consejo Editorial de la revista *Caimán. Cuadernos de cine* (antes *Cahiers du Cinéma España*). Entre sus principales libros se cuentan: *El cine del País Vasco* (1985); *Pensar la imagen* (1989); *Robert Bresson* (2001); *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica* (2003); *Orson Welles* (2005); *La mirada plural* (2008), ganadora del premio internacional de ensayo Francisco Ayala, y el reciente *Lo viejo y lo nuevo* (2012).

**Contacto:** santos.zunzunegui@gmail.com

**El universo Psycho: «La ansiedad de la influencia» en la obra de Hitchcock. Rebeca Romero Escrivá**

**Palabras clave:** intertextualidad, metacine, malinterpretación, ansiedad de la influencia, canon, *remake*, *slasher movies*, *Psicosis*, Harold Bloom, Alfred Hitchcock, Gus Van Sant, Sacha Gervasi, Douglas Gordon, John DeLillo.

**Abstract:** Este ensayo analiza algunas de las manifestaciones más importantes de la intertextualidad cinematográfica generadas por *Psicosis* (1960), de Alfred Hitchcock: *remakes*, secuelas, películas revisionistas y otras propuestas estéticas, con el trasfondo de los conceptos bloomeanos de la *ansiedad de la influencia* y la *malinterpretación* como parte del marco teórico. El objetivo es dilucidar si la cadena de influencias generadas por el hipotexto original ha abonado el terreno para su inclusión en el canon, y si la presión ejercida por la excelencia de la obra original —como su contribución al subgénero de las *slasher movies*— ha creado una deuda perenne de dimensiones no superadas.

**Autora:** Rebeca Romero Escrivá (Valencia, 1982) es doctora europea por la Universitat de València y licenciada en Comunicación Audiovisual y en Periodismo por la misma universidad. Colaboradora de publicaciones en prensa especializada, como *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, o *Cinema & Cíe. International Film Studies Journal*, su último libro, *Las dos mitades de Jacob Riis. Un estudio comparativo de su obra literaria y fotográfica* (Cuadernos de Bellas Artes, vols. 28 y 29, 2014), presenta un trabajo de investigación interdisciplinar de historia, literatura, periodismo y fotografía documental norteamericana. Entre las monografías que ha editado figura *Páginas pasaderas. Estudios contemporáneos sobre la escritura del guion*, coordinado junto con Miguel Machalski (Shangrila, 2012). Profesora del Máster en innovación cinematográfica y desarrollo de proyectos de la Universidad Internacional Valenciana (VIU) de 2009 a 2011, actualmente es profesora adjunta (acreditada por ANECA) en el Máster Universitario de Creación de Guiones de la Universidad Internacional de la Rioja (UNIR). Entre los proyectos que prepara se encuentra la *Guía para ver y analizar Matar un ruiseñor* (Nau Llibres). Dirige *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*.

**Contacto:** romero.escriva@gmail.com

**DIÁLOGO**

**«El antídoto contra el cine es más cine». Martin Scorsese. Introducción y selección de textos: Fernando Canet y Rebeca Romero Escrivá. Entrevistas: Michael Henry Wilson**

**Palabras clave:** Martin Scorsese, *La invención de Hugo*, cinefilia, metacine, historia, dirección cinematográfica.

**Abstract:** La presente entrevista nace de la voluntad de reunir una selección de comentarios de Scorsese a propósito del modo en que su cinefilia ha afectado a la práctica de su oficio de cineasta. En palabras del director, «no se trata de fetichismo gratuito», sino de demostrar que «el cine era libertad, la alternativa al triste conformismo de la época, una auténtica pasión». Su experiencia como espectador le abrió el camino para hacer sus propias películas, por lo que resulta lógico

que los filmes que más le impactaron se vean reflejados de diversos modos en su filmografía, y fueran objeto de estudio en *A Personal Journey*. Como complemento al *Cuaderno* de este número, *L'Atalante* presenta una breve antología compuesta por entrevistas y textos de Michael Henry Wilson —la voz más autorizada en la materia—, algunos de ellos recientes e inéditos en castellano —como la entrevista a propósito de *La invención de Hugo*— en la que Scorsese reflexiona sobre el propio medio. De este modo hemos querido poner el acento en Scorsese no ya como realizador, sino como espectador, crítico e incluso restaurador y recuperador del cine.

**Autores:** Fernando Canet (Valencia, 1969) es Profesor Titular de Comunicación Audiovisual en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València, España. Doctor en Comunicación Audiovisual y Posgrado en Herramientas de autor para títulos multimedia. Ha disfrutado de becas de estancias de investigación en Goldsmiths College University of London y en New York University. Es autor de un libro, *2002: Narración cinematográfica*, co-autor de otro, *Narrativa audiovisual: Estrategias y recursos*, y actualmente está co-editando un tercero titulado *(Re)viewing Creative, Critical and Commercial Practices in Contemporary Spanish Cinema* para Intellect Ltd. Bristol. Ha participado en obras colectivas y ha escrito numerosos artículos en revistas con revisión por pares. Ha sido editor invitado en un número especial sobre el cine español contemporáneo para la revista *Hispanic Research Journal*. / Rebeca Romero Escrivá (Valencia, 1982) es doctora europea por la Universitat de València y licenciada en Comunicación Audiovisual y en Periodismo por la misma universidad. Colaboradora de publicaciones en prensa especializada, como *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, o *Cinema & Cíe. International Film Studies Journal*, su último libro, *Las dos mitades de Jacob Riis. Un estudio comparativo de su obra literaria y fotográfica* (Cuadernos de Bellas Artes, vols. 28 y 29, 2014), presenta un trabajo de investigación interdisciplinar de historia, literatura, periodismo y fotografía documental norteamericana. Entre las monografías que ha editado figura *Páginas pasaderas. Estudios contemporáneos sobre la escritura del guion*, coordina-

do junto con Miguel Machalski (Shangrila, 2012). Profesora del *Máster en innovación cinematográfica y desarrollo de proyectos* de la Universidad Internacional Valenciana (VIU) de 2009 a 2011, actualmente es profesora adjunta (acreditada por ANECA) en el *Máster Universitario de Creación de Guiones* de la Universidad Internacional de la Rioja (UNIR). Entre los proyectos que prepara se encuentra la *Guía para ver y analizar Matar un ruseñor* (Nau Llibres). Dirige *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. / Nacido y educado en París, aunque residente en Los Ángeles (EE. UU.), Michel Henry Wilson (Bologne sur Seine, 1946) es escritor, director e historiador de cine. Desde *Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano*, Wilson ha escrito y dirigido *À la recherche de Kundum avec Martin Scorsese* (1995), *Clint Eastwood, le franc-tireur* (2007) y *Reconciliation: Mandela's Miracle* (2010). Su primera participación en un documental fue en calidad de guionista de *Hollywood Mavericks* (1990), producido por Florence Dauman. Actualmente preproduce el documental *Myanmar Year Zero*, y coescribe y co-dirige con Martin Scorsese una serie de tres partes sobre el cine clásico británico. Como guionista de películas de ficción, ha colaborado asiduamente con Alan Rudolph, en calidad de consultor creativo de *The Moderns* (1988), y como coguionista de la comedia surrealista *Intimate Affairs* (Showtime, 2008), interpretada y producida por Nick Nolte, así como *The Last Saturday* y *Baroness*, ambas un *work in progress*. Como autor, ha publicado los siguientes libros: su tesis doctoral *Le Cinéma expressionniste allemand* (Editions du Signe, 1971), *Borzage* (con Henri Agel, Avant-Scène, 1971), *A Personal Journey Through American Movies* (Miramax Books-Cahiers du Cinéma, 1997), *Raoul Walsh ou la saga du continent perdu* (Cinémathèque Française, 2001, que obtuvo el premio al mejor ensayo sobre cine concedido por la French Guild of Film Critics), *Jacques Tourneur ou la magie de la suggestion* (Pompidou Museum, 2003), *Martin Scorsese – Entretiens avec M.H. Wilson* (Pompidou Museum/Cahiers du Cinéma, 2005), y *Clint Eastwood – Entretiens avec M.H. Wilson* (Cahiers du Cinéma, 2007). Los dos últimos libros mencionados han sido reeditados tanto en francés como en inglés por *Cahiers du Cinéma*

en 2011 bajo los títulos *Scorsese on Scorsese* y *Eastwood on Eastwood*. En su estudio más reciente dedicado al cine americano, *A la Porte du Paradis: le cinéma américain en 57 cinéastes, de D.W. Griffith à David Lynch* (prevista su publicación para 2014), Wilson ha conseguido reunir a 57 directores. Más información en <http://michaelhenrywilson.com/>.

Contactos: fercacen@har.upv.es,  
romero.escriba@gmail.com

.....

### **(DES)ENCUENTROS**

#### **¿Por qué es necesario volver a los clásicos del cine?**

**Introducción. Javier Alcoriza**

**Discusión. Gonzalo Aguilar, Karen Fiss, Patricia Keller, José Antonio Pérez Bowie e Hidenori Okada.**

**Conclusión. Javier Alcoriza**

**Palabras clave:** clásico cinematográfico, canon

**Abstract:** ¿Qué es un clásico? La pregunta ha sido tan reiterada que parece dirigir el interés sobre sí misma antes que sobre la respuesta. Sin embargo, se ha respondido que la lectura de los clásicos —y, diríamos con mayor motivo, el visionado de las películas clásicas— aguza nuestra mirada. Conoceríamos a los clásicos para mejorar nuestra capacidad de visión. La respuesta se orienta antes a la facultad que al objeto al que se aplica, antes a una acción que a un resultado. Los clásicos se convertirían así en jueces cualificados del mundo que contemplamos en libros y películas. La pregunta por la necesidad de los clásicos es, ante todo, una pregunta por la existencia misma de los clásicos, por la definición de lo clásico, y, a continuación, otra pregunta por su necesidad; una pregunta por la necesidad de algo, como cuando un crítico afirmaba que un libro no vale nada si no vale mucho, o que solo ha valido la pena leerlo si hay que releerlo. En una primera aproximación, tal vez la más superficial, pero no prescindible, podemos concluir que son clásicas aquellas películas que hemos de rever, o que hemos visto, al menos, con la imborrable sensación de que esa no debía ser la única vez que habríamos de verlas. Lo clásico cita así intemporalmente la mirada, según la inclinación a considerarlo *eterno*, aun cuando —o precisamente porque, como

se subraya en este debate— está firmemente arraigado a la materialidad de los hechos que afectan a su producción.

**Autores:** Javier Alcoriza (Valencia, 1969) es licenciado en Filosofía y en Historia del Arte por la Universitat de València, doctor en Filosofía por la Universidad de Murcia. Traductor y editor de más de treinta obras para distintas editoriales españolas, es autor de varios libros, entre ellos, *La experiencia política americana. Un ensayo sobre Henry Adams* (Biblioteca Nueva, 2005), *La democracia de la vida. Notas sobre una metáfora ética* (Verbum, 2009), *La patria invisible. Judaísmo y ética de la literatura* (Hebraica Ediciones, 2010), *El tigre de Hircania. Ensayos de escritura creativa* (Plaza y Valdés, 2012), *Educación la mirada. Lecciones sobre la historia del pensamiento* (Psylicom, 2012), y *Látigos de escorpiones. Un ensayo sobre el arte de la interpretación* (en prensa). Profesor de filosofía en la Universitat de València de 2009 a 2013, ha codirigido dos publicaciones periódicas, *Caracteres literarios. Ensayos sobre la ética de la literatura* (1997-2005) y *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales* (2005-2009), y colaborado en diversos libros de temática cinematográfica, entre ellos, *La filosofía y el cine* (Verbum, 2002), *Estudios sobre cine* (Verbum, 2004), *Ingmar Bergman, buscador de perlas* (Morphos, 2008), *Stanley Cavell, mundos vistos y ciudades de palabras* (Plaza y Valdés, 2010). / Gonzalo Aguilar (Buenos Aires, Argentina, 1964) es investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y profesor de literatura brasileña en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Fue profesor visitante en las universidades de Harvard y Stanford (EEUU) y de la Universidad de São Paulo (Brasil). Actualmente dirige la Maestría en Literaturas de América Latina de la UNSAM. Es autor de *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista* (2003, traducido al portugués: *Poesia Concreta Brasileira*), *Otros mundos: ensayos sobre el nuevo cine argentino* (2005, traducido al inglés: *Other worlds: new Argentine film*), *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina* (2009), *Borges va al cine* (en colaboración con Emiliano Jelicié, 2010) y *Por una ciencia del vestigio errático (Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade)* (2010). / Karen Fiss

(Nueva York, EEUU, 1963) es profesora de *visual studies* en California College of the Arts en San Francisco y escribe sobre arte moderno y contemporáneo, cine y cultura de masas. Sus libros incluyen *Grand Illusion: The Third Reich, the Paris Exposition and the Cultural Seduction of France* (University of Chicago Press, 2010), y *Modernity on Display* (en prensa) con Robert Kargon y otros. En 2012 organizó el ciclo *El cine de 1930. Flores azules en un paisaje catastrófico* para el Museo Reina Sofía, y formó parte del equipo para la exposición *Encuentros con los años 30*, dirigido por Jordana Mendelson. Su investigación actual examina la historia de la marca nacional en la producción de la cultura visual, desde el surgimiento del estado-nación hasta su rol contemporáneo en la formación de la atmósfera social y artística de las emergentes economías postcoloniales. / Patricia Keller (Charleston, West

Virginia, EEUU, 1977) es profesora adjunta en el Department of Romance Studies de Cornell University, en Ithaca, Nueva York, donde investiga y da clases de estudios culturales españoles modernos y contemporáneos, literatura, cine y fotografía. Su libro *Ghostly Landscapes: Film, Photography, and the Aesthetics of Haunting in Contemporary Spanish Culture* (en prensa, en University of Toronto Press) examina la relación entre ideología, espectralidad y cultura visual en la España fascista y posfascista. Ha publicado varios artículos sobre cine español y artes visuales y está empezando una investigación para el proyecto de su segundo libro, basado en la fotografía, las heridas y la ética de la visualización. / José Antonio Pérez Bowie (Alosno, España, 1947) es catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Salamanca. Sus líneas de investigación actual se centran en

## ABSTRACTS [english]

## NOTEBOOK

**Cinephile directors in modern times. When the Cinema Interrogates Itself****Cinephilia in the Age of the Post-Cinematographic. Malte Hagener**

**Key Words:** cinephilia, post-cinematographic, temporality, immanence, film criticism, installation.

**Abstract:** One can describe the age we have entered –the age of smart-phones and tablets, of LCDs and LEDs, of DVD and VOD, of streaming and files– as the post-cinematographic in which the film has become immanent to our lives, thinking and behaviour, while the traditional site at which the images and sounds would encounter the spectator, the cinema, is slowly but steadily shifting into obsolescence. Cinephilia as a temporally and spatially situated practice that is capable of bridging the gap between individual and collective spectatorship, is not dead, but has –under the present conditions of digital networks– transformed markedly. It would be naïve to reduce the post-cinematographic state of cinephilia to a matter of websites, portals and platforms. What the article proposes instead is to consider works that are enabled by the conditions of the digital –the ideas, tools and capabilities that characterize early 21<sup>st</sup> Century image culture. While it is impossible to chart the transformations and novelties of present-day cinephilia in total, these examples hopefully show some possible avenues in which cinephilia might develop. Cinephilia is characterized by its capability to reframe and repurpose the different temporalities and emotional registers that the cinema has offered in the past, but is increasingly opening up in the digital present and future. Both the

object of affection as well as the manner of reception are flexible and malleable through new digital techniques, manners of circulation and a different configuration of the field in general.

**Author:** Malte Hagener (1971, Hamburg) is Professor in Media Studies at Philipps-Universität Marburg. Author of *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amsterdam 2007, co-author (with Thomas Elsaesser) of *Filmtheorie zur Einführung* (Hamburg 2007), Italian 2009; revised English edition *Film Theory. An Introduction through the Senses*, 2010; French and Korean 2011; co-editor of *Cinephilia: Movies, Love and Memory* (Amsterdam 2005).

**Contact:** hagener@uni-marburg.de

**Metacinema as cinematic practice: a proposal for classification. Fernando Canet**

**Key Words:** metacinema, film within a film, intertextuality, allusion, cinematic reflexivity, film reflexivity.

**Abstract:** A constant feature among cinephilic filmmakers is to reflect on cinema through their filmmaking. This reflexive practice, metacinema, can take numerous forms, as the history of cinema demonstrates. This feature compels us, if we want to have a better understanding of this practice, to propose a classification of the strategies that have been applied in the past and to analyse how they continue to be used in contemporary filmmaking, and this is the aim of this article. My starting point is the classification posited by Jacques Gerstenkorn in 1987, updated in 2008 by Jean-Marc Limoges, proposing that metacinematic practices can be split into two generic categories: “cinematic reflexivity” on one hand, and on the other,

“filmic reflexivity”, the first focused more on cinematic processes and mechanisms, and the second on film history.

**Author:** Dr. Fernando Canet (Valencia, 1969) is Associate Professor in Film Studies at the Fine Arts College (Universitat Politècnica de València, Spain). He has been a visiting research fellow at Goldsmiths College University of London and at New York University. He has taken part in several national and international research projects. He is the author of the book *2002: Narración cinematográfica* [*2002: Narrative Cinematic*], co-author of other *Narrativa audiovisual: Estrategias y recursos* [*Audiovisual Narrative: Strategies and Resources*], and he is currently working in the co-edition of the third book titled (*Re*) *viewing Creative, Critical and Commercial Practices in Contemporary Spanish Cinema* for Intellect Ltd. Bristol. He is also author of various chapters of the collective works as well as several peer-reviewed articles mainly on cinema, and he has been the editor guest of special issue for *Hispanic Research Journal* about Contemporary Spanish Cinema.

**Contact:** fercacen@har.upv.es

**Le Mépris and its story of cinema: a fabric of quotations. Laura Mulvey**

**Key Words:** Jean-Luc Godard; *Le Mépris*; *Cahiers du Cinéma*; Hollywood; ghosts; palimpsest; modernism; quotation.

**Abstract:** This essay suggests that the first part of *Le Mépris* (Jean-Luc Godard, 1963) is about cinema, its histories and its contemporary crises. Together, the three sequences form a triptych in which the *old* that Godard loved, especially Hollywood, is enunciated through the *new* he believed in. *Le Mépris* is determined by the context of the end of classical cinema and the emergence of new forms of *revolutionary*

narrative. The unifying thread that ties these oblique references together is the world of *cinéphilie*, Godard's formative years as a critic for the *Cahiers du Cinéma* and the films and directors he had written about and loved during the 1950s. The sequences of this triptych form a series of palimpsests, bringing something from past into the present, which then inscribes the present onto the past. In a similar but different manner, ghostly rather than textual, the actors too have meaning layered into their present fictional roles. Only occasionally explicitly reaching the surface of the film, this story is concealed in signs, images and allusions. An example for that is the analysis in this essay of the posters outside the screening room, which overlap an extra layer of time and meaning on the film, enabling the viewer to review the history of cinema. The interaction of these layers, which are simultaneously put together and which depend on one another is what is truly contradictory, modernist and emotional in *Le Mépris*.

**Author:** Laura Mulvey (Oxford, 1971) is Professor of Film at Birkbeck College, and Director of the Birkbeck Institute for the Moving Image. Her publications include: *Visual and Other Pleasures* (1989/2009), *Fetishism and Curiosity* (1996/2013), *Citizen Kane* (1996/2012), *Death Twenty-four Times a Second* (2006). Her films include, co-directed with Peter Wollen: *Riddles of the Sphinx* (1978/2013) and *Frida Kahlo and Tina Modotti* (1980); with Mark Lewis: *Disgraced Monuments* (1994) and *23 August 2008* (2013).

**Contact:** ubwco67@mail.bbk.ac.uk

### **The surviving images of Quentin Tarantino. Àngel Quintana**

**Key Words:** recycling, rewriting, surviving image, reinvention, Quentin Tarantino, Didi-Huberman.

**Abstract:** Quentin Tarantino's films have been characterized for their formulation of multiple techniques of recycling, parodying and paying tribute to formulas of the past. According to some critics, this idea has turned him into the paradigm of the postmodern filmmaker, who only conceives reality from the amalgam of images that composes it. This paper analyses the

intertextuality present in Tarantino's films, based on Didi-Huberman's notion of the surviving image, and on the idea that his films rescue the anachronistic in order to bring it back to life in the present. Tarantino's work is a huge repository of diverse images that coexist and establish new forms of dialogue, the aim of which is to recover a certain ethical dimension present in the actions of the characters. In recent years, this ethical perspective has evolved into a desire to reinvent and rewrite history itself within the parameters of fiction, as if the existence of a world made up of surviving images might make it possible to glimpse the darkest world of barbarism, to detect the presence of evil and to bring the silenced atrocity into the light.

**Author:** Àngel Quintana (Torroella de Montgrí, 1960) is Professor in History and Theory of Film at Universitat de Girona. He is a film critic in several media such as *Caiman*, *Cuadernos de cine* or *El punt avui*. Among his latest books we can find *Fábulas de lo visible* (Acantilado, 2003), *Federico Fellini* (Le Monde/Cahiers du cinéma, 2007), *Virtuel ? À l'ère du numérique le cinéma est le plus réaliste des arts* (Cahiers du cinéma, 2008) and *Después del cine* (Acantilado, 2011).

**Contact:** angel.quintana@udg.edu

### **The remake of memory: Martin Scorsese's *Shutter Island* and Pedro Almodóvar's *The Skin I Live In*. Vera Dika**

**Key Words:** recycling, dream, memory, madness, identity, surrealism, expressionism.

**Abstract:** Since the early 1970s, the cultural impulse to re-use images, styles, and genres from the past of film history and re-work them into new forms has grown in insistence, and become apparent across almost all art and mass culture mediums, and across the boundaries of the United States to works abroad. Theorists including Frederic Jameson have endeavored to define this impulse. Within such a wide-based practice, this essay looks to selective approaches. The recent films of Martin Scorsese and Pedro Almodóvar, two veterans of cinematically self-exploratory cinema, and two inventors of new strategies

within it, provide interesting engagements on the question of film and consciousness. In *Shutter Island* and *The Skin I Live In*, these filmmakers address memory, dream, and states of madness. Scorsese and Almodóvar look back through film history, to works that had famously broached such topics, such as *The Cabinet of Dr. Caligari*, *Un Chien Andalou*, and *Frankenstein*, and make significant contributions. The directors do so by quoting, incorporating, and commenting on works from the past, while engaging the renewed power of the cinema. They reach back to works of Expressionism and Surrealism on film, as well as works on Horror, and to psychological theories on the structure of the unconscious. In this way, Scorsese and Almodóvar continue to pay homage to that cinematic past, while further exploring cinema's potential. Both directors employ a narrative technique of unreliable authorship and shifting subjectivities to reveal this content, a technique that encourages a self-reflexive stance. And they do so technologically, making use of advanced digital manipulations of sound and image. And while both directors arrive at different conclusions, their films are meta-cinematic gestures, memories of films about memory, alerting the viewer to the act of film viewing, and to the oneiric quality of cinema itself.

**Author:** Vera Dika (New York, 1951) specialises in US film from 1973 to the present, and is the author of several books including, *The (Moving) Pictures Generation: New York Downtown Film and Art* (Palgrave Macmillan, 2012) and *Recycled Culture in Contemporary Art and Film: the Uses of Nostalgia* (Cambridge University Press, 2003). Dika is currently Assistant Professor of Cinema Studies at New Jersey City University.

**Contact:** vera.dika@gmail.com

### **Writing cinema: Cinephilic passion in the work of Víctor Erice. Santos Zunzunegui**

**Key Words:** history, poetry, memory, morphology, cinephilia, narration.

**Abstract:** Víctor Erice's critical and cinematic work is analysed from a perspective that underlines their strict

continuity, as both are articulated around a thematic core that exposes the tension between the individual and the collective, between history and dream. From his first critical essays to his more recent cinematic work and including his feature films, his cinephilic passion does not prevent him from trying to resolve the socially established contradiction between memory and history.

**Author:** Santos Zunzunegui (Bilbao, 1947) is Professor of Audiovisual Communication and Advertising at the Universidad del País Vasco, Bilbao. His research interests are semiology, textual critique, and film history. He had held visiting positions at the universities of Girona, Sorbonne Nouvelle (Paris III), École Normale Supérieure (Paris), Buenos Aires, Louis Lumière-Lyon 2, Université de Genève, and University of Idaho. He is a member of the editorial board of the journal *Caimán. Cuadernos de cine* (formerly *Cahiers du Cinéma España*). His many monographs include *El cine del País Vasco* (1985); *Pensar la imagen* (1989); *Robert Bresson* (2001); *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica* (2003); *Orson Welles* (2005); *La mirada plural* (2008), which won the Francisco Ayala International Audiovisual Communications Prize; and the recently published *Lo Viejo y lo Nuevo* (2012).

**Contact:** santos.zunzunegui@gmail.com

**Psycho universe: “The anxiety of influence” in Hitchcock’s work.**

**Rebeca Romero Escrivá**

**Key Words:** intertextuality, metacinema, misreading, anxiety of influence, canon, remake, slasher movies, *Psycho*, Harold Bloom, Alfred Hitchcock, Gus Van Sant, Sacha Gervasi, Douglas Gordon, John DeLillo.

**Abstract:** This essay analyses some of the most significant manifestations of cinematic intertextuality generated by Alfred Hitchcock’s *Psycho* (1960): remakes, sequels, revisionist films and other aesthetic proposals; based on Bloom’s concepts of *anxiety of influence* and *misreading* as part of its theoretical framework. The objective is to elucidate whether the chain of influences created by the original hypotext has paved the way for its inclusion in the canon, as

well as whether the pressure imposed by the brilliance of the original film –such as its contribution to the slasher movie subgenre– has resulted in a perennial debt of dimensions that have not as yet been overcome.

**Author:** Rebeca Romero Escrivá (Valencia, 1982) holds bachelor degrees in Audiovisual Communication and in Journalism, and received her doctorate from Universitat de València (Spain) in June 2013. She specializes in the history of photography and journalism and concentrates her scholarship on the interaction between journalism, photography and film. She also contributes to specialized print publications such as *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen* or *Cinema & Cíe: International Film Studies Journal*. Her last book, *Las dos mitades de Jacob Riis. Un estudio comparativo de su obra literaria y fotográfica* [*The Two Halves of Jacob Riis: A Comparative Study of His Literary and Photographic Work*] was published in 2014 (Cuadernos de Bellas Artes, La Laguna, Tenerife, vols. 28 & 29) where she outlines an interdisciplinary research study on American history, literature, journalism and documentary photography. She has published, among other monographs and books, *Páginas pasaderas. Estudios contemporáneos sobre la escritura del guion* [*Stepping pages. Contemporary studies about the screenplay writing*] together with Miguel Machalski (Shangrila, 2012). Most of her papers (including her books) are available free of charge at <https://academia.edu/>. She taught in the master course of *Film Innovation and Project Development* offered by the Valencian International University (VIU) from 2009 to 2011 and is currently adjunct professor of the *Máster Universitario en Creación de Guiones* at the Universidad Internacional de la Rioja (UNIR). Her current projects include an analytical guide in Spanish to the film *To Kill a Mockingbird*, titled *Guía para ver y analizar Matar un ruiseñor* (Nau Llibres/Octaedro). She is also the editor of *L’Atalante. International Film Studies Journal*.

**Contact:** romero.escrivá@gmail.com

**DIALOGUE**

**“The antidote for film is more film”.**

**Martin Scorsese. Introduction and selection of texts: Fernando Canet and Rebeca Romero Escrivá. Interviews: Michael Henry Wilson.**

**Key Words:** Scorsese, *Hugo*, cinephilia, metacinema, history of cinema, filmmaking

**Abstract:** This interview arose from a desire to compile a selection of Scorsese’s comments about how his cinephilia has affected his work as a filmmaker. In the director’s words, the purpose was not “a gratuitous fetish” but to demonstrate that “film was freedom, the alternative to the dreary conformism of the era, a genuine passion (2000: 14)”. His experience as a spectator paved the way for him to make his own films, and thus it is logical that the films that had the greatest impact on him can be seen reflected in different ways in his filmography, and would become the object of study in *A Personal Journey*. As a complement to the Notebook in this issue, *L’Atalante* thus presents a brief anthology made up of interviews and texts by Michael Henry Wilson (the most authoritative voice on the subject), some of them recent (like the interview discussing *Hugo*), in which Scorsese reflects on the medium itself. In this way, we have sought to underline Scorsese’s status not as a filmmaker, but as a spectator, critic and even an advocate for the recovery and restoration of classic films.

**Authors:** Fernando Canet (Valencia, Spain, 1969) is Associate Professor in Film Studies at the Fine Arts College (Universitat Politècnica de València, Spain). He has been a visiting research fellow at Goldsmiths College University of London and at New York University. He has taken part in several national and international research projects. He is the author of the book *2002: Narración cinematográfica / 2002: Narrative Cinematic*, co-author of other *Narrativa audiovisual: Estrategias y recursos / Audiovisual Narrative: Strategies and Resources*, and he is currently working in the co-edition of the third book titled *(Re)viewing Creative, Critical and Commercial Practices in Contemporary Spanish Cinema* for Intellect Ltd. Bristol.

He is also author of various chapters of the collective works as well as several peer-reviewed articles mainly on cinema, and he has been the editor guest of special issue for *Hispanic Research Journal* about Contemporary Spanish Cinema. / Rebeca Romero Escrivá (Valencia, 1982) holds bachelor degrees in Audiovisual Communication and in Journalism, and received her doctorate from Universitat de València (Spain) in June 2013. She specializes in the history of photography and journalism and concentrates her scholarship on the interaction between journalism, photography and film. She also contributes to specialized print publications such as *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen* or *Cinema & Cía: International Film Studies Journal*. Her last book, *Las dos mitades de Jacob Riis. Un estudio comparativo de su obra literaria y fotográfica* [*The Two Halves of Jacob Riis: A Comparative Study of His Literary and Photographic Work*] was published in 2014 (Cuadernos de Bellas Artes, La Laguna, Tenerife, vols. 28 & 29) where she outlines an interdisciplinary research study on American history, literature, journalism and documentary photography. She has published, among other monographs and books, *Páginas pasaderas. Estudios contemporáneos sobre la escritura del guion* [*Stepping pages. Contemporary studies about the screenplay writing*] together with Miguel Machalski (Shangrila, 2012). Most of her papers (including her books) are available free of charge at <https://academia.edu/>. She taught in the master course of *Film Innovation and Project Development* offered by the Valencian International University (VIU) from 2009 to 2011 and is currently adjunct professor of the *Máster Universitario en Creación de Guiones* at the Universidad Internacional de la Rioja (UNIR). Her current projects include an analytical guide in Spanish to the film *To Kill a Mockingbird*, titled *Guía para ver y analizar Matar un ruiseñor* (Nau Llibres/Octaedro). She is also the editor of *L'Atalante. International Film Studies Journal*. / Born and educated in Paris and now living in Los Angeles, Michael Henry Wilson (Bologne sur Seine, 1946) is a

writer, director and film historian. Since *A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies*, Wilson has written and directed *À la recherche de Kundun avec Martin Scorsese* (1995), *Clint Eastwood, le franc-tireur* (2007) and *Reconciliation: Mandela's Miracle* (2010). His first participation in a documentary was as the scriptwriter for *Hollywood Mavericks* (1990), produced by Florence Dauman. He is currently working in pre-production on the documentary *Myanmar Year Zero*, and co-writing and co-directing (with Martin Scorsese) a three-part series on classic British cinema. As a fiction screenplay writer he has collaborated regularly with Alan Rudolph, as creative consultant for *The Moderns* (1988), and as co-scriptwriter of the surrealist comedy *Intimate Affairs* (Showtime, 2008), starring and produced by Nick Nolte, as well as *The Last Saturday* and *Baroness*, both of which are works in progress. As an author, he has published the following books: his doctoral thesis *Le Cinéma expressionniste allemand* (Editions du Signe, 1971), *Borzage* (with Henri Agel, Avant-Scène, 1971), *A Personal Journey Through American Movies* (Miramax Books-Cahiers du Cinéma, 1997), *Raoul Walsh ou la saga du continent perdu* (Cinémathèque Française, 2001, which won the French Guild of Film Critics award for best essay on cinema), *Jacques Tourneur ou la magie de la suggestion* (Pompidou Museum, 2003), *Martin Scorsese – Entretiens avec M.H. Wilson* (Pompidou Museum/Cahiers du Cinéma, 2005), and *Clint Eastwood – Entretiens avec M.H. Wilson* (Cahiers du Cinéma, 2007). The last two books have been updated and published in both French and English by Cahiers du Cinéma in 2011 under the titles *Scorsese on Scorsese* and *Eastwood on Eastwood*. In his most recent study dedicated to American film, *A la Porte du Paradis: le cinéma américain en 57 cinéastes, de D.W. Griffith à David Lynch* (scheduled for publication in 2014), Wilson explores the work of 57 directors. **Webpage:** <http://michaelhenrywilson.com/>  
**Contacts:** [fercacen@har.upv.es](mailto:fercacen@har.upv.es), [romero.escrivá@gmail.com](mailto:romero.escrivá@gmail.com)

## (DIS)AGREEMENTS

### Why do we need to return to film classics?

**Introduction.** Javier Alcoriza

**Discussion.** Gonzalo Aguilar, Karen Fiss, Patricia Keller, José Antonio Pérez Bowie and Hidenori Okada

**Conclusion.** Javier Alcoriza

**Key Words:** classic film, classic cinema, canon.

**Abstract:** What is a classic? The question has been so oft repeated that it seems to direct interest on itself rather than on its answer. However, one answer has been that reading the classics –and we should say with even greater conviction, viewing classic films– sharpens our gaze. We should see the classics to improve our visual capacity. This answer focuses on a human faculty rather than on the object to which it is applied, on an action rather than a result. In this way, the classics would become qualified judges of the world we contemplate in books and films. The question about the need for the classics was, first and foremost, a question about the existence of the classics themselves, about the definition of a classic, and secondly, a question about whether they are necessary; a question about the need for something, as when a critic would claim that a book is worthless unless it is worth a lot, or that if a book is not worth reading twice it is not worth reading once. In a first, perhaps highly superficial but nonetheless indispensable attempt to answer, we can conclude that the classics are those films that we have to watch again or, at least, that we have watched with the indelible feeling that it should not be the only time we watch them. Thus, the classics make a timeless demand for our attention, based on the inclination to consider them *eternal*, even though, or precisely because –as has been highlighted in our discussion– they are deeply rooted in the materiality of the factors that affect their production.

**Author:** Javier Alcoriza Vento (Valencia, 1969) holds a BA in Philosophy and in Art History from the Universitat València, and a PhD in Philosophy from the Universidad de Murcia. In addition to working as a translator and editor of more than thirty

works for different Spanish publishers, he is also the author of various books, including *La experiencia política americana. Un ensayo sobre Henry Adams* (Biblioteca Nueva, 2005), *La democracia de la vida: Notas sobre una metáfora ética* (Verbum, 2009), *La patria invisible: Judaísmo y ética de la literatura* (Hebraica Ediciones, 2010), *Educación la mirada. Lecciones sobre la historia del pensamiento* (Psylicom, 2012), *El tigre de Hircania. Ensayos de lectura creativa* (Plaza y Valdés, 2012) and *Látigos de escorpiones. Un ensayo sobre el arte de la interpretación* (forthcoming). He was Professor of Philosophy at the Universitat València from 2009 to 2013, has co-directed two periodicals, *Caracteres literarios* (1997-2005) and *La Torre del Virrey. Revista de estudios culturales* (2005-2009) and has contributed to a wide range of books on cinema, including, *La filosofía y el cine* (Verbum, 2002), *Estudios sobre cine* (Verbum, 2004), *Ingmar Bergman, buscador de perlas* (Morphos, 2008), and *Stanley Cavell, mundos vistos y ciudades de palabras* (Plaza y Valdés, 2010). / Karen Fiss (New York, EEUU, 1963) is a professor of visual studies at the California College of the Arts in San Francisco and writes on modern and contemporary art, film and mass culture. Her books include *Grand Illusion: The Third Reich, the Paris Exposition, and the Cultural Seduction of France* (University of Chicago Press, 2010), and *Modernity on Display* (forthcoming) with Robert Kargon et al. In 2012, she curated the film cycle *El cine de 1930. Flores azules en un paisaje catastrófico* for the Museo Reina Sofia, and was part of the curatorial team for the exhibition *Encuentros con los años 30*, headed by Jordana Mendelson. Her current research examines the history of nation branding in the production of visual culture, from the rise of the nation-state to its contemporary role in shaping the social, artistic, and built environment of postcolonial and emerging economies. / Patricia Keller is Assistant Professor in the Department of Romance Studies at Cornell University in Ithaca, New York, where she researches and teaches modern and contemporary Spanish cultural studies, literature, film and photography. Her book *Ghostly*

*Landscapes: Film, Photography, and the Aesthetics of Haunting in Contemporary Spanish Culture* (forthcoming from University of Toronto Press) examines the relationship between ideology, spectrality, and visual culture in fascist and post-fascist Spain. She has published several articles on Spanish cinema and the visual arts and is beginning research for her second book project on photography, wounds, and the ethics of viewing. / José Antonio Pérez Bowie (Alosno, España, 1947) is Professor of Literary Theory and Comparative Literature at Universidad de Salamanca. His current research is focused on the relationship between literature and cinema and other audiovisual media. He is also the author of various books, including *Cine, literatura y poder. La adaptación cinematográfica durante el primer franquismo* (2004), *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica* (2008), *El mercado vigilado. La adaptación en el cine español de los cincuenta* (together with Fernando González, 2010), *Reescrituras de la imagen. Nuevos territorios de la adaptación* (ed., 2010), or *La noche se mueve. La adaptación en el cine del tardofranquismo* (ed., 2013). / Hidenori Okada (Aichi Prefecture, Japan, 1968) is curator of the National Film Center (NFC) at the National Museum of Modern Art, Tokyo. He is involved at NFC in film preservation, programming, education, archiving of non-film material and exhibitions. Okada has contributed essays to numerous books, mainly in Japanese, on the history of Japanese documentary films and film culture. Since 2007 he has been organizing exhibitions at NFC, including *Madame Kawakita, Her Life and Films, Soviet Film Posters in the Silent Era, Noriaki Tsuchimoto: The Life of a Documentary Filmmaker; Film Actress Kinuyo Tanaka at her Centenary; Noburo Ofuji: Pioneer of Japanese Animation; Akira Kurosawa at his Centenary; Kyoko Kagawa, Film Actress; The Art of Film Posters in Japan; Nikkatsu 100: A Century of Japanese Cinema; Czech Posters for Films; and Iconography of Yasujiro Ozu.*

**Contacts:** javier.alcoriza@uv.es, gonзалus2001@gmail.com, karenfiss@gmail.com, keller.patty@gmail.com, bowie@usal.es

## VANISHING POINTS

### **Artificial paradises: the cybernetic utopia in eXistenZ. Lidia Merás**

**Key Words:** science fiction, cyberpunk, virtual reality, cyberspace, dystopia, city, David Cronenberg, eXistenZ.

**Abstract:** In the science fiction genre, there was a substantial increase in films about virtual reality in the nineties. The settings in these films, which follow the influential model of nocturnal dystopia established by *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), were all very similar until the end of the decade. However, David Cronenberg would break with these visual conventions in his film *eXistenZ* (1999). In this article, I will analyse the settings of *eXistenZ* with attention to the main innovation it introduced: the recreation of a videogame aesthetic as an essential element of the film.

**Author:** Lidia Merás (Asturias, 1977) holds a PhD in Film History from the Universidad Autónoma de Madrid. She has co-edited the first four issues of *Desacuerdos* (Barcelona, MACBA, 2007) and her articles have been published in various publications, such as *Senses of Cinema*, *La furia umana*, *Anàlisi* or *Artszin*. Since 2002, she is part of the Executive Editorial Board of *Secuencias* (UAM/Abada). She is now part of the Department of Humanities at Universitat Pompeu Fabra, although she is currently a researcher at Royal Holloway (University of London).

**Contact:** lidia.meras@rhul.ac.uk, meraslidia@gmail.com

### **Michel Chion in Audio-Vision and a practical approach to a scene from Andrei Tarkovsky's Nostalghia.**

**Josep Torelló and Jaume Duran**

**Key Words:** Andrei Tarkovsky, Michel Chion, audiovision, diegesis, synchresis, music, cinema, audiovisual analysis.

**Abstract:** This article analyses the final sequence in Andrei Tarkovsky's *Nostalghia* (1983) using Michel Chion's interdisciplinary method for the analysis of sound and image described in *Audio-Vision: Sound on Screen* (1994). The analysis focuses on the separation and modification of both basic audiovisual elements—the soundtrack and the image—in order to

analyse them and draw conclusions about the nature of the image-music relationship originally established by the author. To do this, the original music in the sequence of the film, Beethoven's *Ninth Symphony*, is replaced with a random segment from Johann Sebastian Bach's *Cantata BWV 54*, and an analysis is conducted of how this manipulation modifies the diegetic space-time of the film.

**Authors:** Josep Torelló Oliver (Barcelona, 1982), holds a bachelor's degree in Audiovisual Communication from Universitat de Barcelona. He is currently working on his doctoral thesis, provisionally titled *La música en los films de Pere Portabella. Análisis y descripción de la estética músico-cinematográfica en su filmografía (1967-2009)* in the Department of Visual and Plastic Education at the Universitat de Barcelona. He is also a composer and guitarist. / Jaume Duran Castells (Barcelona, 1970), holds a doctorate in Audiovisual Communication from Universitat de Barcelona, a bachelor's degree in Philology and Linguistics and a MAS in Art History. He is a professor at Universitat de Barcelona and collaborates with Enginyeria i Arquitectura La Salle - Universitat Ramon Llull and with the Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya (ESCAC). He has given national and international courses, seminars and conferences and has a wide range of publications to his credit. He is member of the Board of Directors of the Societat Catalana de Comunicació.

**Contacts:** joseptorello@gmail.com, jaumeduran@ub.edu

pictures that were filmed in Fort Lee. But its importance goes further, as its plot deals with the filmmaking world and it therefore constitutes an exceptional historic testimony to the now-vanished facilities where it was filmed, the Paragon Studio, and to location shooting in New Jersey in the 1910s. The purpose of this article is to provide a historical reconstruction of the Paragon, through a combination of information offered by the film about the studio and reports published in cinematic journals of the period.

**Author:** Carmen Guiralt Gomar (Valencia, 1978) holds a PhD in Art History from the Universitat de València with a thesis on the filmmaker Clarence Brown. She also holds a degree in Cinematography from the Universidad de Valladolid. Her field of research centres on Hollywood classical cinema. She has published research papers and reviews in specialist journals (*Archivos de la Filmoteca, Ars Longa, Secuencias, Saitabi. Revista de la Facultad de Geografía e Historia*) on Clarence Brown, Maurice Tourneur, Joan Crawford, Ernst Lubitsch, Samuel Fuller and Dudley Nichols, among others, and has presented papers at various international university conferences. Her most recent writing contribution is a chapter on Washington, D.C. in the anthology *Ciudades de Cine* (Movie Cities), published by Editorial Cátedra in 2014. She currently combines her research activity with private teaching.

**Contact:** carmenguiralt@yahoo.es

**Before Hollywood? A Girl's Folly as a testimony to the Paragon Studio in Fort Lee, New Jersey. Carmen Guiralt Gomar**

**Key Words:** Fort Lee, N.J., 1910s, Paragon Studio, Jules Brulatour, *A Girl's Folly* (1917), Maurice Tourneur, plot about filmmaking, metacinema, film within a film.

**Abstract:** Before Hollywood became the filmmaking capital, Fort Lee, N.J. was the capital of the US cinema in the 1910s. Today, the area's film past is totally forgotten, partly because the film studios built there did not last. *A Girl's Folly* (Maurice Tourneur, 1917) is one of the few fully preserved motion

# ARCHI > OS

DE LA FILMOTECA

TERCERA ÉPOCA

Ahora en versión digital

[www.archivosdelafilmoteca.com](http://www.archivosdelafilmoteca.com)



- > Acceso abierto y gratuito, previo registro personal
- > Todos los números disponibles
- > Búsquedas avanzadas
- > Información para autores

ARCHI > OS  
DE LA FILMOTECA

Cine e hibridaciones:  
avatares de la era digital

octubre 2013  
72

REVISTA DE ESTUDIOS HISTÓRICOS SOBRE LA IMAGEN · TERCERA ÉPOCA

Seminarios · Publicaciones y revista *Archivos de la Filmoteca*  
Proyecciones · Videoteca y biblioteca · Archivo fílmico y gráfico  
Fomento y promoción del audiovisual · Puntos de encuentro  
Programa Curts Comunitat Valenciana · Festival Cinema Jove

Apasionados  
por el cine  
[ivac.gva.es](http://ivac.gva.es)



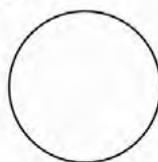
CULTURA  
ARTS  
IVAC

# SECUENCIAS

## Revista de Historia del Cine

### Compra y suscripciones

Calle del Gobernador, 18  
28014 Madrid  
secuencias@maiaediciones.es



DESEO SUSCRIBIRME A **SECUENCIAS**. Revista de Historia del Cine A PARTIR DEL NÚMERO . . .

Nombre . . . . .

Apellidos . . . . .

Dirección postal . . . . .

### SUSCRIPCIÓN ANUAL (DOS NÚMEROS)

1 año	España	Europa	Otros países
Individual	17 euros	27 euros	32 euros
Institucional	23 euros	40 euros	45 euros

### SUSCRIPCIÓN BIANUAL (CUATRO NÚMEROS)

2 años	España	Europa	Otros países
Individual	30 euros	54 euros	63 euros
Institucional	45 euros	80 euros	90 euros

### FORMA DE PAGO

- Talón nominativo a favor de *ABADA Editores SL. Revista Secuencias*
- Transferencia bancaria a la cuenta nº 0128 0220 36 0100007225
- Domiciliación bancaria. Titular de la cuenta .....

Señores: les agradeceré que con cargo a mi cuenta atiendan, hasta nueva orden, los recibos que *ABADA Editores. Revista Secuencias* les presente para el pago de mi suscripción a **SECUENCIAS**.

Fecha

Firma

# L'A

## CINE L'ATALANTE

**PODCAST SEMANAL DEL CINEFÓRUM L'ATALANTE**

Programas disponibles en  
**[mediauni.uv.es/cinelatalante](http://mediauni.uv.es/cinelatalante)**

Dirección y locución

**Nacho Palau**

Producción y locución

**Héctor Gómez**

Colaboradores

**Xelo Agustín, Vicent Barrachina, Óscar Brox, Paula De Felipe, Priscila Del Águila,  
Quique Esteve, Amelia Falcó, Elisa Hernández, Belén Martínez, Daniel Molina,  
Rafa Montesinos, Jordi Revert, Guillermo Rodríguez, Eugenia Rojo,  
Miquel Tello, Álvaro Yebra y Vittoria Zanetti**

**<http://mediauni.uv.es/cinelatalante>  
facebook • twitter**

# GUÍA DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

## 1. Recepción y aceptación de originales

*L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* acepta la publicación de ensayos inéditos sobre temas interdisciplinares o monotemáticos relacionados con la teoría y/o praxis cinematográfica que destaquen por su carácter innovador. Los textos deberán enviarse a través de la página web de la revista ([www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com)), siempre guardados como archivo .rtf utilizando la plantilla proporcionada para dicho fin. Los archivos de la declaración del autor (.pdf) y de las imágenes (.psd, .png o .jpg), si las hubiere, deberán subirse a la web como ficheros complementarios. Se establecen dos períodos anuales de recepción de originales (*call for papers*): del 15 al 30 de enero (para el número publicado en enero-junio del año próximo), y del 15 al 30 de junio (para el número de julio-diciembre). La aceptación de los manuscritos se comunicará a sus autores en el plazo máximo de tres meses. El tema del monográfico de cada número será publicado con la debida antelación en la página web [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com). Siempre que el texto sea original, se adecúe a las normas de estilo de la revista y cumpla con los estándares y el rigor propios de una revista de humanidades, el Consejo de Redacción lo someterá a un proceso de evaluación externa por pares, que respetará el anonimato de autores y evaluadores (sistema de doble ciego o *peer review*) con el fin de evitar posibles sesgos. De no cumplirse estas cláusulas iniciales, el ensayo será desestimado sin haber mediado consulta externa. *L'Atalante* no ofrece remuneración alguna por las colaboraciones publicadas.

## 2. Normas de publicación

A continuación se refiere un extracto de las normas de publicación. Los interesados pueden consultar la versión íntegra en español e inglés, y descargarse una plantilla de presentación de originales, así como un artículo modelo, en la página web [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com).

1. La extensión de los originales oscilará entre 4.000 y 4.500 palabras (25.000-35.000 caracteres con espacios).
2. En cuanto al formato, los textos se presentarán en tipografía Times New Roman, tamaño 11 y alineación justificada. El interlineado será sencillo, sin sangría en ningún caso y sin separación adicional entre párrafos. El título y los ladillos se destacarán en negrita. Las notas, si las hubiere, serán lo más breves posibles y se incluirán al final del texto sin utilizar la herramienta automática de los procesadores de textos. Se indicarán con un superíndice en su lugar correspondiente (¹); al final del texto, bajo el encabezado Notas, se redactará la explicación correspondiente a cada nota, precedida por el número que se le asocia, en formato Times New Roman y tamaño 9.
3. Los textos se acompañarán de
  - Un abstract o resumen de 120-150 palabras (680-860 caracteres con espacios);
  - De 5 a 8 palabras clave;
  - Una nota curricular de cada autor/a de 60-80 palabras (350-470 caracteres con espacios), en la que se hará constar el lugar y año de nacimiento, la afiliación laboral, líneas de investigación en curso y publicaciones u obras de creación recientes (si las hubiere).
4. Los originales serán aceptados en lengua española y/o inglesa.
5. Las cursivas se aplicarán solo para extranjerismos, destacado de palabras y citación de obras y películas.
6. Para las citas textuales se emplearán comillas angulares, inglesas y simples según la siguiente gradación: «... “... ‘...’ ...” ...»
7. La primera vez que se haga referencia a una película se indicará del siguiente modo: *Título en español* (Título original, Director, Año).
8. Dentro del cuerpo de texto del artículo se empleará el sistema de citado Harvard [(APELLIDO, Año de publicación: páginas)]. La referencia completa deberá aparecer al final del texto, en un bloque identificado como Bibliografía, en el que los autores se mencionarán ordenados alfabéticamente según apellido siguiendo el sistema de citación bibliográfica internacional APA [APELLIDO(S), Nombre del autor/a (año de edición). *Título*. Lugar de edición: Editorial]. Para la citación bibliográfica de artículos, capítulos de libros, actas y otras modalidades textuales y audiovisuales, consúltese la versión íntegra de las normas de estilo de la publicación, disponible en la web arriba indicada; en ella se mencionan ejemplos varios.
9. El autor deberá proveer a la redacción de imágenes que ilustren su artículo a 300 ppp (formato jpeg, tiff o psd). Se recomienda ilustrar cada artículo con 3-6 imágenes. Solo se aceptan imágenes con la autorización expresa del autor o de la casa editorial. La publicación de imágenes se llevará a cabo atendiendo a fines promocionales, docentes y de investigación. Se indicará la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada en el cuerpo del artículo y/o pie de foto. Es responsabilidad del autor o autora que quiera reproducir una obra protegida solicitar el permiso correspondiente para su publicación en la versión impresa y digital de la revista, y firmar un documento del que le proveerá *L'Atalante* donde se haga constar dicha circunstancia. Esto incluye la reproducción de fotogramas (capturas de pantalla) de películas, para cuya reproducción los autores deberán solicitar el permiso expreso de la actual distribuidora en España.



## Actividades

### ■ Ciclos de cine con presentación y coloquio (de octubre a junio)

Proyecciones gratuitas, en versión original subtitulada y en digital

- Los martes a las 18:00 en el Colegio Mayor Rector Peset

- Los jueves a las 18:00 en el Palacio de Cerveró

Ciclos de temática científica en colaboración con el Instituto de Historia de la Medicina y de la Ciencia López Piñero

### ■ *Nits de cinema al Claustre de la Nau*, la segunda quincena de julio a las 22:00

Cine de verano al aire libre en el edificio histórico de la universidad  
Proyecciones gratuitas, en versión original subtitulada y en digital

### ■ La Cabina. Festival Internacional de Mediometrajes

En noviembre en el IVAM · [www.lacabina.es](http://www.lacabina.es)

### Más información:

[auladecinema@uv.es](mailto:auladecinema@uv.es) · [www.uv.es/auladecinema](http://www.uv.es/auladecinema) · redes sociales

# GUIDE FOR THE SUBMISSION OF ORIGINAL PAPERS

## 1. Receipt and approval of original papers

*L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* approves of publishing unpublished papers on interdisciplinary or monothematic topics related to the theory and/or practice of cinema which are also remarkable for their innovative style. Articles must be submitted via the website of the journal ([www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com)), always as an RTF file using the template provided for this purpose. The files of the author's statement (.pdf) and images (.psd, .png or .jpg), if any, must be uploaded to the web as complementary files. There are two periods for the call for papers along the year: from the 15th to the 30th of January (for the papers to be published in the edition of January-June of the following year), and from the 15th to the 30th of June (for papers to be published in the edition of July-December). Authors will be informed of the approval of their texts in a term of three months maximum. The topic of the monograph for every edition will be published in advance on the website [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com). As long as the text is original, and it respects the style rules of the journal and fulfills the standards and rigor of a humanities journal, the Editorial Committee will carry out a process of external assessment of peer review, respecting the anonymity of the authors and the reviewers in order to avoid possible bias. If the essay does not satisfy these initial clauses, it will be rejected without external query intervening. *L'Atalante* does not offer remuneration for publishing collaborations.

## 2. Publishing rules

What follows is an excerpt of the publishing rules. Those interested in them may visit the complete version in Spanish and English, and download the template for the submission of original papers, as well as an example of article, on the website [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com).

1. The length of original papers may vary between 4,000 and 4,500 words (25,000 – 35,000 characters and spaces).
2. Regarding the format, texts must be in Times New Roman font, have font size of 11 points and a justified alignment. The text must be single-spaced, without any kind of indentation and without additional separation between paragraphs. Title and section titles must be in bold type. Notes, if they exist, must be as brief as possible and will be included at the end of the text without using the automatic tool of word processors. These notes must be signalled with a superscript in its corresponding place (<sup>1</sup>); at the end of the text, under the heading Notes, the corresponding explanation for each note must be written after the number linked to it, in Times New Roman font with a font size of 9 points.
3. Texts must come with
  - An abstract around 120-150 words long (680-860 characters with spaces);
  - 5 to 8 key words;
  - A curricular note of each author of around 60-80 words (350-470 characters with spaces), where place and year of birth of the author must be specified, as well as his or her profession, his or her current research line and published materials or recent works (if they exist).
4. Original papers may be sent in Spanish and/or English.
5. Italics must be applied only on foreign words, for emphasis on words and quotations of works and films.
6. For textual quotations, guillemets, American and British quotation marks must be used in the following order: «...“'...'”...»
7. The first time a reference to a film is made, it must be written as follows: *Title in the language of the article* (Original Title, Director, Year).
8. Harvard citation system [(SURNAME, Year of publication: pages)] must be used in the corpus of the article. The complete reference must be at the end of the text, under the heading Bibliography, where the authors must be mentioned in alphabetical order considering the surname, according to the international bibliographic citation system APA [SURNAME(s), Name of the author (year of publication). *Title*. Place of publication: Publisher]. For the bibliographic citation of articles, book chapters, minutes or other textual and audiovisual materials, please check the complete version of the publishing rules, available on the aforementioned website, several examples are also mentioned there.
9. Authors must provide images with a 300 ppi format (.jpeg, .tiff or .psd file) to the editorial staff to illustrate their articles. It is advisable to use 3 to 6 images to illustrate each article. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* will only accept images with the express authorization of the author or the publisher. The publication of images will be carried out on promotional, didactic or research purposes only. The source and the name of the author of the work mentioned must be specified in the corpus of the article and/or the caption. The author of the article who wants to reproduce a copyrighted work is held responsible of previously requesting permission to reproduce it in the printed and digital editions of the journal and must sign a document provided by *L'Atalante* in which this fact is stated. This includes the reproduction of film stills (screen shots), for which the authors must seek permission from the current distribution company in Spain.

# shangrila textos aparte

un espacio fuera de cuadro

*Sólo los ladrones, los espías,  
los amantes, los diplomáticos  
y todos los esclavos conocen  
los recursos y los deleites de  
la mirada.*

Balzac

Sin título, Chris Marker, 1957

UNA REVISTA

Shangrila Derivas y Ficciones Aparte

SEIS COLECCIONES DE LIBROS

Contracampo - [Encuadre]

Hispanoscope - Intertextos

The Searchers - Swann

[www.shangrilaediciones.com](http://www.shangrilaediciones.com)

# NÚMEROS PUBLICADOS



Número 1  
Cine japonés: posguerra y años 50  
La mujer en el cine negro  
Wong Kar Wai  
*La aldea maldita*  
Invierno 2003, 68 págs.



Número 2  
Zavattini y De Sica  
Documental y posmodernidad  
Abbas Kiarostami  
*Dogma' 95*  
*Napoleón* de Abel Gance  
Diciembre 2004, 68 págs.



Número 3  
Esperando la muerte  
El hombre y el monstruo  
Pedro Almodóvar  
Paul Thomas Anderson  
Las ciudades de Wim Wenders  
Abril 2006, 72 págs.



Número 4  
Arthur Penn  
Lenguajes de síntesis  
Steven Spielberg, s. XXI  
Todd Solondz  
El oeste de Jim Jarmusch  
Abril 2007, 56 págs.



Número 5  
Entrevista con Ricardo Macián  
Mujeres del cine japonés  
De Manuel Puig a Wong Kar-Wai  
*Los duelistas*  
Monstruosidad y alteridad  
Noviembre 2007, 72 págs.



Número 6  
Entrevista con Paul Naschy  
Sexualidad, adolescencia y cine fantástico  
En la ciudad de Sylvia  
*L'avventura*  
*Los nibelungos* / Cine indie  
Mayo 2008, 72 págs.



Número 7  
*Lost films*  
*Katsudō benshi*,  
narradores en Japón  
Pier Paolo Pasolini  
Wim Wenders  
Diciembre 2008, 72 págs.



Número 8  
*Thriller* y sociedad  
contemporánea. Espejo en negro  
Mujeres, miradas. Construcción fílmica  
de la imagen femenina  
Entrevista con Agustín Díaz Yanes  
La ficción televisiva a debate  
Julio 2009, 144 págs.



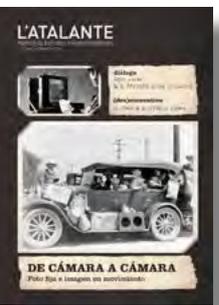
Número 9  
(No) Ficción  
Entrevista con Isaki Lacuesta  
Viaje a los cines del sur  
Enero 2010, 112 págs.



Número 10  
Animación española. Entusiasmo,  
exilio y resistencia.  
Entrevista con Cruz Delgado  
Cine e Historia  
Julio-diciembre 2010, 100 págs.



Número 11  
Las nuevas reglas del juego. Series dramáticas  
norteamericanas contemporáneas.  
Entrevista: Javier Abad y Marcos Martínez  
Del espectador al jugador. Trasvases entre  
cine y videojuegos  
Enero-junio 2011, 124 págs.



Número 12 (ediciones inglesa y española)  
De cámara a cámara.  
Foto fija e imagen en movimiento  
Agnès Varda: de la fotografía  
al cine y viceversa  
El estado de la crítica en España  
Julio-diciembre 2011, 152 págs.



Número 13  
Cine enredado. Nuevos contenidos y  
estrategias 2.0  
Entrevista con José Luis Guerin  
Mutaciones y museizaciones. El cine en el  
espacio expositivo  
Enero-junio 2012, 128 págs.



Número 14  
Rock y cine. La música popular como  
discurso fílmico  
Entrevista con Tony Palmer  
Más dura fue la caída:  
la crisis económica en el cine  
Julio-diciembre 2012, 136 págs.



Número 15  
*Mind-game films*. El trauma en la trama  
Entrevista con Enrique Urbizu  
Las retóricas delirantes y las cosas  
Enero-junio 2013, 130 págs.



Número 16  
Veinticuatro viñetas por segundo.  
Trasvases entre cine y cómic  
Entrevista con Oscar Aibar  
*El tercer hombre*: relaciones  
ambivalentes de poder  
Julio-diciembre 2013, 106 págs.



Número 17  
Construyendo para la cámara.  
Arquitectura y espacio cinematográfico  
Entrevista: Antón Gómez, director artístico  
Didácticas del cine:  
experiencias en el aula y más allá  
Enero-junio 2014, 134 págs.



Número 18 (ediciones inglesa y española)  
Directores cinefílicos en tiempos modernos.  
Cuando el cine se interroga a sí mismo  
Martín Scorsese entrevistado por M. H. Wilson  
¿Por qué es necesario volver  
a los clásicos del cine?  
Julio-diciembre 2014, 146 págs.

Edita

associació cinefòrum  
**L'ATALANTE**

Patrocinadores

**VNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA**

Aula de Cinema · Vicerectorat de Cultura, Igualtat i Planificació

Delegació d'Estudiants · Servei d'Informació i Dinamització dels Estudiants · SeDI

Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació · Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació

Colaboradores



**UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT  
JAUME·I**

Departament de Ciències de la Comunicació  
Facultat de Ciències Humanes i Socials



GOBIERNO  
DE ESPAÑA

MINISTERIO  
DE ECONOMÍA  
Y COMPETITIVIDAD